

## الثقافة تصنع حضارة

بقلم: سليمان الحزامي\*

عندما ننظر لسجل الحضارات الإنسانية في العالم نجد أن أعمق الحضارات عند الأمم والشعوب، هي تلك الحضارات التي كان لها شأن ثقافي كبير ومؤثر. ولعل أبرز الأمثلة على ذلك الحضارة اليونانية القديمة، والحضارة العربية الإسلامية، والتي هي امتداد لحضارة الشعب العربي وما قبل الإسلام وما بعده، ونؤكد على أن حضارات مثل اليونانية والعربية والإسلامية هي الأعمق في تاريخ البناء الحضاري من خلال الثقافة، وهذا لا يعني أن نبخس الحضارات الأخرى حقها، فالحضارة الفرعونية على سبيل المثال حضارة بناء، تركت في الجزء الثقافي منها والطبي والعلمي تراثاً حضارياً مسبقاً، لكن لا يصل السجل الثقافي في الحضارة الفرعونية إلى مراتب الحضارة اليونانية أو العربية الإسلامية، وربما ينطبق هذا القول على بعض الحضارات الأخرى كالحضارة الهندية، والصينية.

ولو انتقلنا إلى بدايات القرن العشرين وما قبلها بقليل وعلى مستوى الشعوب، فسوف نجد على مستوى الوطن العربي، أن الشعب المصري وشعوب بلاد الشام العربية كانت هي الأسبق في بناء حضارة ذات أبعاد ثقافية وعلمية بعيدة المدى، ونعود إلى الثقافة في الكويت، حيث أن الكويت من خلال شعوب المنطقة نجدها أكثر بناءً للحضارة؛ لأن الاهتمام الثقافي والسجل الثقافي لدى الشعب الكويتي على بساطته إلا أنه كان حضارياً وثقافياً ذا سجل حافل.

على سبيل المثال فإننا لن نتحدث عن الكتب التي سجلت المواقف الثقافية الحضارية في الشعب الكويتي في العصر الحديث، ولكن أتوقف عند كتابين مهمين صدرا في فترتين زمنيتين متباعدتين، الكتاب الأول للمؤرخ والأديب والشاعر الأستاذ خالد سعود الزيد (أدباء الكويت في قرنين)، وهذا الكتاب أو هذا السجل يقع في جزأين حاول الكاتب من خلال كتابه أن يوثق الحركة الثقافية من خلال الشخصيات وشخصيات كويتية لها الأثر

الكبير في صناعة الثقافة الكويتية والتي أدت إلى ظهور ما يسمى مجازاً بحضارة الشعب الكويتي في العصر الحديث، فالسجل الثقافي كان أساساً لدرجة الوعي الاجتماعي والسياسي والاقتصادي في المجتمع الكويتي منذ فترة زمنية طويلة.

- تاريخ الحضارات يبدأ من الثقافة
- السجل الثقافي للحضارات
- أساس التاريخ.

• عندما ننظر لسجل الحضارات الإنسانية في العالم نجد أن أعماق الحضارات عند الأمم والشعوب، هي تلك الحضارات التي كان لها شأن ثقافي كبير ومؤثر.

وجاء الكتاب الثاني للدكتور خليفة الوقيان (الثقافة في الكويت- بواكير- اتجاهات- ريادات) ليؤكد على أن الثقافة أساس إثراء المجتمع والفكر الاجتماعي. إثراء حضارياً قوامه التوجه الصحيح نحو بناء الإنسان في أي مكان، وأكد أجزم أن للتاريخ الثقافي الكويتي الذي جاء في هذين الكتابين وغيرهما

من الكتب الأخرى تؤكد على أن الثقافة الكويتية صنعت إنساناً كويتياً معاصراً على درجة عالية -كما ذكرنا سالفاً- من الوعي السياسي والاقتصادي والقومي والعلمي، وهذا كله يعني أن علينا الاستمرار في بناء الإنسان الكويتي ثقافياً، وإننا لن نصل إلى صناعة حضارة للأجيال القادمة، حضارة إيجابية، إلا إذا كان لدينا تراث ثقافي رائد.

أقول هذا الكلام مؤكداً على أن هناك رواد صنعوا الثقافة والحضارة في الكويت فقامت الأسماء تطول، ولكن فلنأخذ أمثلة من هؤلاء الذين ركزوا أساساً للثقافة في المجتمع الكويتي، على سبيل المثال نذكر الأستاذ أحمد السقاف، الأستاذ خالد سعود الزيد، الأستاذ حمد الرقيب، الدكتور عبدالله العتيبي، الأستاذ عبد الرزاق البصير، والأسماء تستمر والقائمة تطول ولهذا فكرنا في "البيان"، وبدعم من رابطة الأدباء في الكويت التي تصدر البيان باسمها، أن نقدم أعداداً تذكارية لعدد من الرواد الذين أسسوا وبنوا الثقافة الحضارية الكويتية.

وهنا نتوجه بالدعوة لكل من يرغب بالمساهمة في الكتابة عن هؤلاء بأن يوافينا بما لديه؛ لأننا في الرابطة سوف تصدر العدد الأول التذكاري للأستاذ أحمد السقاف الأديب والشاعر والمؤسس الثقافي في عدد نوفمبر ٢٠١٠ من البيان.

وسيلحقه أعداد أخرى لأساتذة آخرين منهم من ورد ذكرهم ومنهم أيضاً الأستاذ عبد الله زكريا الأنصاري، وعبد الله الحاتم، وغيرهما.

مرة أخرى أكرر الدعوة لكل من لديه خاطرة أو موقف يريد أن يسجله للأستاذ أحمد السقاف في العدد التذكاري القادم أرجو منه ألا يتأخر بتزويدنا في هذه المادة، فنحن نريد أن نؤكد دور هذا الجيل الذي أعطى للكويت ثقافة عالية وساهم في صناعة حضارة لشعب عرف الثقافة وعرف دورها قبل النفط. وللبیان كلمة

• الاهتمام الثقافي والسجل الثقافي لدى الشعب الكويتي على بساطته إلا أنه كان حضارياً وثقافياً ذا سجل حافل.

• سوف تصدر عدداً عن الأستاذ أحمد السقاف الأديب والشاعر والمؤسس الثقافي.. في عدد نوفمبر 2010 من البيان.

## صورة الآخر في الرواية؛ مدخل نقدي مقارنة وتمثيلات روائية

بقلم: د. شحات محمد عبد المجيد \*

قد يبدو، للوهلة الأولى عنوان هذا المقال بعيد الصلة عن حقل "الأدب المقارن"، من حيث هو حقل معرفي يهتم- بالدرجة الأولى- بدراسة علاقات التأثير والتأثر، أو علاقات "التناقض"، أو علاقات التفاعل بين نصوص تنتمي إلى آداب- وحضارات- مختلفة، أو نصوص كتبت بلغات مختلفة. لكن دراسة "صورة الآخر" في الرواية- أقصد الرواية العربية، بصفة خاصة، في هذا السياق- مبحث راسخ من مباحث "الأدب المقارن"، إذ وضعنا في اعتبارنا الفهم الحديث لعلم "الأدب المقارن" الذي يقدم نظرة شاملة للأدب ولعالم الكتابة، أو هو "دراسة للبيئة البشرية ونظرة أدبية للعالم ورؤية شاملة وواقعية للكون الثقافي"، حسب تعبير فرانسوا جوست Francois jost (١).

وعلى الرغم من أن معظم الباحثين أو الدارسين لا يبدأون في مجال الأدب المقارن، غالباً، فإنهم ينتهون إليه بطريقة أو بأخرى، ومتجهين نحوه من نقاط بداية شتى، حين تكون الضرورة المنهجية دافعة على تجاوز حدود موضوع ضيق قد يتضمن بعض الإشارات أو العلامات أو الصور أو الاستعارات التي تدعو الباحث إلى مراجعة نصوص غائبة تنتمي إلى ثقافات وحضارات متباينة. وعلى الرغم من مضي أكثر من قرن من الزمان على طرح بدايات التساؤل حول ماهية الأدب المقارن، فلا تزال التساؤلات القديمة نفسها تفرض حضورها بقوة، مستفيدة من النظرية الأدبية المعاصرة وتحولاتها، وهي التساؤلات ذاتها التي سيحاول هذا الفصل إضاءة- وليس الإجابة عن- بعضها فيما يتصل بمفهوم "صورة شعب من الشعوب لآخر". بوصفها

\* كاتب من مصر



الرواية العربية الحديثة التي تتناول صور الشعوب والحضارات المختلفة بعضها البعض، أقصد إلى قطاع رواية "المنفى"، أو "الغربة"، أو "الهجرة"، أو "الشرق والغرب"، أو "صراع الحضارات"، إلخ...

-١-

إذا كان لمصطلح "الأدب المقارن" Comparative Literature كثير من المدلولات والمعاني، فضلاً عن الجدل الدائر حول هذا الحقل حتى الآن، ماهيته وحدوده، فإن آفاق هذا العلم لا تزال مفتوحة لاستقبال كثير من الدراسات التي تتصل بتاريخ الأدب أو الأدب العام، بجانب الدراسات النصية المقارنة. هذا التنوع والانفتاح في حدود العلم واكتهما تنوع مماثل في مناهج البحث ونظرياته، بدءاً من الخمسينيات تقريباً حين تبلورت ملامح المدرستين "التاريخية" أو الفرنسية، و"النقدية" أو الأمريكية. وقبل تبلور أفكار هاتين المدرستين كانت هناك جهود كثيرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر (٣)، حيث كان لقيام الحركة الرومانتيكية في الأدب إبداعاً وتنظيراً بالغ الأثر في إزكاء الروح العامة التي ساعدت على قيام "الأدب المقارن". ومن أهم هذه الجهود - في بدايات القرن التاسع عشر - كانت جهود مدام دي ستايل Mme de Stel (١٧٦٦-١٨١٧)، حين اهتمت بفاعلية التبادل

صورة نصية بالأساس يخلقها الخطاب الروائي. ويمكن إيجاز هذه التساؤلات التالي:

- ما هدف الدراسة في حق الأدب المقارن.

- كيف يمكن أن تكون المقارنة هي هدف أية دراسة على الإطلاق؟

- إذا كان لكل أدب معايير، ما المعايير التي تحكم الأدب المقارن؟

- كيف يمكن انتقاء النصوص لمقارنتها؟

- هل دراسة الأدب المقارن تعد دراسة أكاديمية قائمة بذاتها؟ أم هي محض مجال من مجالات الدراسة النقدية؟

- ما علاقة الأدب المقارن، فيما يتصل بالرواية، بالنقد الثقافي والدراسات البيئية؟

- ما علاقة الأدب المقارن - بنقد أو نظرية - الأدب "ما بعد الكولونيالي"؟

- هل يمكن أن تعد دراسة "صورة الآخر" في الرواية - كصورة الآخر أو المنفى أو المستعمر مثلاً - مباحث الأدب المقارن التي تندرج تحت عنوان "الهويات المقارنة في عالم ما بعد الاستعمار"؟ (٢). وما مدى جدية هذه الدراسة.

والسؤال الأخير يهتل - بالنسبة إلينا - اهتماماً خاصاً يتأسس على مدى نجاح هذا الفصل في الإقناع بفرضته، والبحث عن طريق يمكن التعامل من خلالها مع قطاع كبير من قطاعات



الثقافي بين الشعوب في كتابها الذي أسمته "عن ألمانيا DeL'Allemagne" وجهود سانت بيف Sanite-Beuve (١٨٠٤-١٨٦٩) حين تحدث عن الإنتاج الأدبي والفصائل والأنواع، وجهود مؤرخ الأب هيبوليت تين Hippolyte Taine (١٨٢٨-١٨٩٣) حين سعى إلى تفسير الظاهرة الأدبية من خلال ثلاثة أبعاد: الجنس (خصائص السلالات البشرية)، البيئة (الخصائص المكانية)، والعصر (الخصائص الزمنية) (\*).

وقبل أن نخوض في ملامح هذين الاتجاهين، الفرنسي والأمريكي، ثمة إرهابات مماثلة نقلاها عن الباحثين العرب، بدأت في وقت مبكر مع مقالات فخري أبو سعود في مجلة "الرسالة" في الثلاثينات، ثم محاولة غنيمي هلال الرائدة في التنظير لعلم "الأدب المقارن".

لقد ظل حمد غنيمي هلال، أحد الرواد الأول المنظرين لعلم الأدب المقارن في الوطن العربي، وفيما لمبادئ المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، وذلك بحكم تلمذته على يد بول فان تيجم P. Van Tieghem ثم فرانسوا جويار M. Francois - Guyard ، وهما صاحباً كتابين يحملان عنوان "الأدب المقارن" (\*). وعلى الرغم من أهمية كتاب غنيمي هلال، وريادته لهذا الاتجاه، فإنه لا يعدو أن يكون إعادة إنتاج لمادة

كتابي تجيم وجويار، ومع ذلك فقد أثرى دراسته بكثير من الدراسات التطبيقية بين الأدب العربي وغيره من الآداب. وإذا أخذنا بتصوير الدارسة الفرنسية لمصطلح "المقارن" - أي تناول العلاقات التاريخية للأدب القومي وغيره من الآداب خارج نطاق اللغة القومية، استبعاد ما يعقد من مقارنات بين آداب ليست بينها صلة تاريخية" (٤). مباشرة - تصبح مقالات فخري أبو السعود (١٩٠٩-١٩٤٠)، التي نشرها في مجلة "الرسالة" منذ عام ١٩٣٤ وحتى عام ١٩٣٧، خارج نطاق الأدب المقارن. لكنها، من ناحية أخرى، تكتسب مشروعية كاملة في انتمائها إلى حقل "الأدب المقارن" إذ أخذنا بمنطق المدرسة الأمريكية - أو النقدية - القائلة بإنسانية الأدب وعالميته، بعيداً عن ضرورة الاتصال عبر وسائط أو مصادر مباشرة أو غير مباشرة، بصرية أو سمعية، مكتوبة أو شفاهية" (٥).

هذا المفهوم الأمريكي (النقدي) للأدب المقارن ظهر في أوج ازدهار المدرسة الفرنسية (التاريخية) التي كانت تعلي من شأن التاريخ والصلات المباشرة بين الآداب. ففرانسوا جويار يعرف "الأدب المقارن" بأنه تاريخ العلائق الأدبية الدولية، إذ يقف الباحث المقارن على الحدود اللغوية والقومية ويراقب مبادلات الموضوعات والفكر بين أدبين أو عدة آداب، ومن ثم فإن منهجه في

البحث يجب أن يتطابق مع تباين بحوثه واختلافاتها(٦).

وبالإضافة إلى هذه الصبغة القومية التي اصطبغ بها المفهوم الفرنسي للأدب المقارن، فهو مفهوم يعاني من عدم التحديد الدقيق حتى بين الفرنسيين أنفسهم، إذا تحدثت فإن تيجم عن "الأدب العام" وفرق بينه وبين "الأدب المقارن" الذي يدرس في الغالب العلاقات الثنائية، أي علاقة بين عنصرين فحسب، سواء أكان هذان العنصران كتابين أم طائفتين من الكتب أو الكتاب أم أدبين كاملين (٧). أما "الأدب العام" فيدرس علاقات مشتركة بين أكثر من أدبين، ويترتب على ذلك وجود فرق في المنهج بين دراسة تنتمي إلى حقل "الأدب المقارن" وأخرى تندرج تحت "الأدب العام".

لقد عاني المفهوم الفرنسي، منذ نشأته، بعض القصور، مثل عدم التحديد الدقيق والخضوع للنزعة التاريخية، والولع بتفسير الظاهرة الأدبية على أساس من الواقع الفعلي، وعدم الاتساق بين المنطلق القومي (الفرنسي) والنزعة والهدف العالمي (الكوني)، الأمر الذي دفع عدداً من النقاد الأمريكيين- على رأسهم رينيه ويليك Rene Wellek- إلى انتقاده بشدة. ومن قبل ويليك، كانت اعتراضات "كالفن" و "بيراو"، إذ رأينا أن المفهوم الفرنسي (التاريخي) للأدب المقارن يتخذ من الأدب الفرنسي مركزاً للدراسة تدور

حول الأفكار والتحليلات والأبحاث، وهو في ذلك يتجاهل باقي الآداب والثقافات والشعوب، وكأنه يؤسس لمركزية الثقافة واللسان الفرنسيين، الأمر الذي دفع النقاد الأمريكيين- ربما بوازع عنصري مماثل وليس من منطلق علمي محض.. ربما- إلى خلخلة المركز الفرنسي الذي يدور حول الدراسات المقارنة التي تنطلق من المفهوم الفرنسي، وتثبيت مفهوم "العالمية" بدلا منه.

أما بحث رينيه ويليك عن "أزمة الأدب المقارن" (٨). فقد وجه اعتراضه إلى صلب المنهج التاريخي (الفرنسي)، ذلك المنهج الذي يوئلي قدراً كبيراً من اهتمامه لمفهوم "الوسائط" والعلاقات التاريخية المباشرة بين أدب وآخر، باعتبار ذلك فرعاً من فروع "تاريخ الأدب". وهذا اعتبار يدفع إلى الاهتمام بالمنهج التاريخي على حساب الأدبي، وبناء على ذلك فكل نتاج أدبي أو فني لم تتضح فيه هذه الوساطة- حتى مع ظهور علامات تشابه وتأثر- يعد خارجاً عن نطاق الأدب المقارن. فضلاً عن ذلك، فقد وجه ويليك ثلاثة مآخذ أساسية ضد المفهوم الفرنسي، هي: عدم وجود تحديد دقيق لموضوع العلم (الأدب المقارن) ومناهجه، وعدم الاهتمام بالأدبي لصالح التاريخ (المرجعي)، والاندفاع بعوامل قومية، وليست علمية خالصة(٩).

إن فكرة "المصادر" أو "الوسطاء" هي

**تطور موضوع "الأدب المقارن" تبعاً لتطور النظرية الأدبية المعاصرة، منذ مرحلة ما قبل البنيوية وحتى الآن فيما يعرف بمرحلة "ما بعد البنيوية"، وظهور اتجاهات "التفكيكية" ما بعد الكولونيالية"، "والنقد النسائي" و"التاريخانية الجديدة".**

تصور أن الأدب المقارن يتكون- بل ويجب أن يتكون أساساً، كما يعلق كلود بيشوا (١١)، من دراسة الصلات الفعلية بين الآداب القومية. ولكن هذه الدوافع، وخاصة العملية منها، فقدت كثيراً من ثقلها فثمة أبحاث لم تكن بعد قد تكونت مثل "تاريخ الأفكار" التي أصبحت الآن في أوج ازدهارها، وأبحاث أخرى مثل صورة بعض الشعوب عند بعضها الآخر من خلال آدابها، وهي أبحاث ودراسات تتخذ من الخطاب الروائي، غالباً، مادة للتحليل.

هكذا أصبح موضوع "الأدب المقارن" موضوعاً دقيقاً من ناحية، ومنفتحاً على تطورات النظرية الأدبية من ناحية ثانية (١٢). فموضوع الأدب المقارن، في سياق النظرية النقدية المعاصرة، سوف يأتي بثمار مهمة في مجال دراسة التأثيرات بين الآداب والثقافات المختلفة، فيما يعرف بمبحث "التنصص Intertextuality" فضلاً عن دوره البارز في مجال تبادل "الصور"- مثل "صورة الآخر في الرواية"، في هذا السياق- و "الأفكار" بين الآداب والبلدان التي قد تبدو، للوهلة الأولى، غير ذات صلة فيما بينها.

ومن ناحية أخرى، سوف يفيد النقد الأدبي من الأدب المقارن توسيع مفهوم "العالمية" بوصفه مفهوماً يشمل

الفكرة الرئيسية التي أقام عليها المنهج الفرنسي مفهومه للأدب المقارن، إذ لابد من وسيط بين أدبين أو حضارتين أو ثقافتين (أو نصين) حتى يمكن دراستهما من منظور مقارن (١٠). وتتعدد هذه المصادر ما بين مصادر بصرية (انطباعات بصرية أو سمعية أو مشاهدة)، أو مصادر شفوية (حكايات شعبية وأساطير وأمثال وأغان ريفية مثلاً) أو مصادر مكتوبة (وثائق أو مخطوطات أو رسائل).

لقد تطور موضوع "الأدب المقارن" تبعاً لتطور النظرية الأدبية المعاصرة، منذ مرحلة ما قبل البنيوية وحتى الآن فيما يعرف بمرحلة "ما بعد البنيوية"، وظهور اتجاهات "التفكيكية" ما بعد الكولونيالية"، "والنقد النسائي" و"التاريخانية الجديدة"، إلخ. كما كان يبدو مقبولاً خلال فترة طويلة سابقة



الاهتمام بالعالم الثالث وثقافة المهمشين والمستبعدين، جنباً إلى جنب اهتمامه بالمركية الأوروبية، فضلاً عن الاهتمام به مجال "البلاغة المقارنة".

من هنا، يتصل مفهوم الأدب المقارن- في سياق النظرية النقدية المعاصرة- بما يسمى "النقد الثقافي" أو "الدراسات البيئية"، إذ يفيد من حقل النقد الأدبي وتنوع نظرياته واتجاهاته، فضلاً عن إفادته من "علم اجتماع الأدب" و"تاريخ الأدب"، وربما "النظرية الاجتماعية" بشكل عام، فلا شيء يحيا منعزلاً، فالانعزال الحقيقي هو الموت، وكل العالم يستعير بعضه البعض، فهذا العمل العظيم، عمل الجاذبية، عالمي مستمر (١٣). ومن ثم، فاصطلاحات من قبيل "الأدب القومي"- حين تعبر عن هيمنة صوت "المركية الأوروبية" وذيوعتها- تثير الكثير من الجدل والقلق، بشأن آداب العالم الثالث، أو الدول النامية، فضلاً عن آداب المهمشين والأقليات، وكتاب المهجر، وكتاب المنفى، الأمر الذي تبلور ملامح اتجاه نقدي- وثقافي- يسعى إلى تشكيل خطاب ثقافي- أدبي يعبر بالدرجة الأولى عن الأقليات وعن كتاب المنفى ودول العالم الثالث وكتاب القارة السوداء، والكتاب "مزدوجي الهوية"، ألا وهو اتجاه "ما بعد الاستعمار"، أو لنقل إذا أردنا الدقة: خطاب- أو نظرية أو نقد- "ما بعد الكولونيالية"، وهو خطاب

شارك في إنتاجه كثير من المبدعين والفنانين والباحثين والمفكرين أغلبهم من بلدان العالم الثالث، من أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية: إدوارد سعيد، هومي بابا، إعجاز أحمد، جياتري سبيفاك، بيل أشكروفت، شينوا آشيبي، وول سوينكا، نجوجي واثيونجو، نادين جورديمر، جارتيا ماركيز،... وغيرهم.

إن مصطلح "ما بعد كولونيالي" يستخدم، بشكل عام- كما تقول كيث جرين Keith Green وجيل لبيهان Jill Lebian :

"لنقل، بشكل عام إن مصطلح "كولونيالي" قد استخدم لفترة ما قبل الاستقلال، وهو مصطلح يشير إلى كتابة وطنية- مثل الكتابة الكندية الحديثة" أو "أدب الهند الغربية الحديث"- وقد وظفت لتمييز حقبة ما بعد الاستقلال.

على أية حال، فإننا نستخدم مصطلح "ما بعد-الكولونيالي" لكي نغطي كل الثقافة التي تم التأثير عليها من خلال العملية الإمبريالية منذ لحظة الاستعمار حتى الوقت الراهن. وهذا لأن هناك استمراراً في الانشغال بعملية تاريخية بدأها الهجوم الإمبريالي الأوروبية. لذا، فإن آداب البلدان الإفريقية، وأستراليا، وبنجلاديش، وكندا والبلدان الكاريبية، والند وماليزيا، ومالطة ونيوزيلندا وباكستان، وسنجاور، وبلدان القطب الجنوبي، وسيريلانكا، كلها آداب ما بعد كولونيالية" (١٤).

تثير رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) (1967) للطيب صالح قضية تصادم الحضارات، ولعلها من هذه الزاوية تحيل إلى روايات سابقة لتوفيق الحكيم "عصفور من الشرق" (1938) ويحيى حقي "قنديل أم هاشم" (1944) وسهيل إدريس "الحي اللاتيني" (1953) وغيرها.

وما تمتلكه هذه الآداب من شيوع وانتشار جعلها تتجاوز خصوصيتها الإقليمية هو أنها آداب انبثقت من شكلها الخاص، بعيداً عن تجربة الاستعمار، وتشبّثت بنفسها من خلال مواجهة عدد كبير من القوى الإمبريالية، ومن خلال تأكيدها على ذاتها عبر تصديرها للقلق جنبا إلى جنب القوة الإمبريالية، وبواسطة تأكيدها أيضاً - اختلافها عن مسلمات المركز الإمبريالي (الأوروبي)، الأمر الذي يجعلها آداباً ما بعد كولونيالية بامتياز، كما تقول أشكروفت (١٥).

-٣-

تعد دراسة صورة الآخر في الرواية من بين المباحث التي يعتبرها الأدب المقارن مجالاً محورياً للفصل بين الثوابت والتحويلات (١٦)، حيث ينظر إلى الصور - سواء صورة "الآخر"، أو صورة

"المنفى" أو صورة "المستعمر"، أو صورة "الوطن"، .. إلخ - من حيث هي مكونات للثقافة، فضلاً عن كونها صوراً تحمل تجارب الشعوب الخاصة، إن البحث في مجال صور الشعوب يمثل اتجاهاً حديثاً في الأدب المقارن، كما يقول كلود بيشوا (١٧)، إذ يجب أن تدرس الصورة أولاً على مستوى الوطن (الإقليم)، فكل إقليم يكون لنفسه صورة عن الاقاليم الأخرى، ويقدم لجيرانه رموزاً أساسية عنه:

"وكل وطن لديه صورة عامة عن نفسه، تولدت عن علم وهبه الله إياه، وفي داخل هذه الصورة العامة تدون تلك الصور الإقليمية. ومن ثم يمكن لأمة أن تعي نفسها كوطن" (١٨).

والصورة تمثل فردي أو جماعي، يدخل فيها - في وقت واحد - عناصر ثقافية وتأثيرية، موضوعية وذاتية، فلا يمكن لأي أجنبي أن يرى بلداً كما يريد أهله أن يراه، بمعنى أن العناصر التأثيرية تفوق العناصر الموضوعية، والتاريخ المقارن لما يسمى أفكاراً ليس إلا الطريق الذي تتبعه الأساطير:

"إن دراسة الصورة التي يكونها مؤلف عن بلد أجنبي، طبقاً لتجربته الشخصية، وعلاقاته، وقراءاته، أمر مهم، حين يكون هذا الكاتب ممثلاً حقيقياً لبلاده، وعندما يكون قد مارس تأثيراً حقيقياً في أدب بلاده، والرأي العام فيها (...). وصورة بلد من البلدان، في إطار مجموع أدب ما،

على مدى تطوره، غالباً ما تظهر تنوعاً هو نتاج تطور البلد الذي نتناوله وتطور المتلقي في آن واحد. ولكي نرسمها يجب أن يكون لدينا إحصاء بكافة العناصر الأدبية التي تكونها، على أن نعطي لكل عنصر حقه من الأهمية" (١٩).

والتفسير الأسطوري الذي يوجد في كل صورة- واقصد بالصورة، هنا، الصورة الروائية أو الصورة السردية- يكشف لمن يتبناه عن اتجاهات ذات صبغة لا شعورية: فكيف يرى العربي الغربي؟ وكيف يرى الغربي العربي؟ ولم ينظر كل منهما إلى الآخر هكذا؟ هذا النوع من الدراسة يمكن أن يساعد أي بلدين على القيام بنوع من التحليل النفسي القومي، حين يعرفان مصدر أحكامهما المسبقة المتبادلة معرفة أفضل (٢٠)، وبذلك يعرف كل منهما نفسه بصورة أفضل ويكون أكثر تسامحاً مع الآخر الذي كان يعتمد، أساساً، على ميول شبيهة لما عنده، هكذا، يفرض الأدب المقارن على من يمارسونه موقفاً من التعاطف والفهم بين بني البشر، مهما تباعدت الأقاليم، وامتدت حواجز الجغرافيا، كما يفرض عليهم- أيضاً- ليبرالية ثقافية لا يمكن، دونها، محاولة إنجاز عمل جماعي بين الشعوب.

هكذا، لا تصبح دراسة الرواية- أو دراسة الصورة في الرواية- من منظور الأدب المقارن وصفاً تحليلياً ومقارنة

منهجية لظواهر أدبية تنتمي إلى ثقافات وحضارات مختلفة فحسب (٢١)، بل هي تفسير تركيبي للظواهر الأدبية بين اللغات أو بين الثقافات المتعددة، بالتاريخ والنقد والفلسفة، بغرض فهم أفضل للأدب من حيث هو ظاهرة إنسانية، ومن حيث هو وظيفة نوعية للروح الإنسانية، وبغرض فهم أفضل لجوهر الإنسان نفسه بعيداً عن المكان (الجغرافيا- البيئة) والزمان (التاريخ- العصر) والجنس (السلالة- العرق). من هنا، يمكن القول إن الأدب المقارن سوف يضل طريقه إذا ما انفصل عن القضايا السياسية المتعلقة بالثقافة والهوية القومية، والعلاقة بين الأنا والآخر. ومع ذلك، فثمة تشابه واضح- كما أشرنا في البداية- بين الدراسات الثقافية في التسعينيات والأدب المقارن في القرن الماضي (التاسع عشر)، فكلهما دراسة في حقل المعرفة البينية تلاق عالمياً يتسم إيقاعه بالتسارع والتحول، كتحول النوع الروائي نفسه الذي نعيش زمنه الآن فيما يسمى بـ "زمن الرواية"، وتكون فيه الأفكار حول الرواية والثقافة واللغة والأمة والتاريخ والهوية والزمان والمكان والجنس في حالة تغير مستمر. في هذا السياق ترتبط "صورة الآخر في الرواية" بثقافة ما بعد الاستعمار، حيث يقع في هذه الدائرة عدد من الروائيين والأدباء المنتمين إلى ثقافات شتى، وتجمعهم موضوعات مشتركة مثل فكرة المنفى



## عودة الكاتب الدائمة إلى الطفولة فهي بمثابة اقتصاص وثأر من التاريخ كله، ومع ذلك، قد يصعب على الكثيرين اكتشاف ما يسمى بـ "المحلية"، أو "الإقليمية"

والانتماء واللا انتماء، وإشكالات اللغة  
والهوية القومية، وإشكالات ازدواج  
الهوية، ونقاط أخرى كثيرة تجمع  
بينهم (٢٢).

وصورة الآخر، المنفى مثلاً - كما في  
روايات المنفى العربية، وهي روايات  
كثيرة ومتعددة الاتجاهات ومتنوعة من  
حيث التيمات ورؤى العالم التي تطرحها،  
والأنماط الشخصية التي تقدمها،  
والأمكنة والأزمنة التي تصوغها وتصاغ  
الرواية من خلالها - تحيل إلى ذات  
تعيش حالة وسطية، لا تتسجم تماماً  
مع المحيط الجديد ولا تتخلص كلية من  
عبء الحياة الماضية، ولأن المنفى - كما  
يقول إدوارد سعيد - يرى الأمور من حيث  
علاقتها بها خلفه وراءه، وبها هو أمامه  
الآن على السواء:

"فإن ثمة منظوراً مزدوجاً لا يقدر مطلقاً  
على رؤية الأشياء بمعزل عن بعضها،  
فكل مشهد أو وضع في الموطن الجديد  
يستحضر بالضرورة نظيره في الموطن  
القديم، وهذا يعني، فكرياً، أن أي فكرة

تجربة توازن دائماً بأخرى، مما يجعلهما  
تبدوان في صورة تكون أحياناً جديدة ولا  
يمكن التكهّن بها: ومن التجاور الناشئ  
عن وضع هذه بجانب تلك، تكون لدى  
المسرح فكرة أفضل، وربما حتى أكثر  
شمولية، عن كيفية التفكير مثلاً بقضية  
من قضايا حقوق الإنسان في حالة ما  
بالمقارنة مع ما تكون عليه في حالة  
أخرى" (٢٣).

-٤-

إذا كانت دراسة "صورة الآخر في الرواية  
العربية" تتصل برواية ما بعد الاستعمار  
من ناحية، فإنها تتصل - من ناحية ثانية -  
بقطاع عريض من قطاعات الرواية  
العربية الحديثة يمكن أن يؤرخ له برواية  
(قنديل أم هاشم) لـ يحيى حقي (١٩٤٤)،  
ورواية (موسم الهجرة على الشمال)  
للطبيب صالح (١٩٦٧)، وروايات أخرى  
كثيرة لكتاب من مصر (بهاء طاهر) "الحب  
في المنفى"، أبو المعاطي أبو النجا "العودة  
إلى المنفى"، وصنع الله إبراهيم "تلك  
الرائحة"، وعلاء الديب "زهر الليمون"  
ولبنان (حليم بركات) "عودة الطائر إلى  
البحر"، وإميل نصر الله "الإقلاع عكس  
الزمن" (وفلسطين والأردن) (غسان كنفاني  
"رجال في الشمس"، وجبر إبراهيم جبرا  
"البحث عن وليد مسعود"، وإميل حبيبي  
"الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي  
النحس المتشائل").

وسوريا (حنا ميناء) "الثلج يأتي من

إدريس "الحي اللاتيني" (١٩٥٣) وغيرها، روايات تصوغ علاقات متعددة ومتشابكة: السودان والإنجليز، أفريقيا والاستعمار، العرب وأوروبا، الشرق والغرب فالراوي العائد من إنجلترا، في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) بعد دراسة ناجحة، استغرقت سبع سنوات، هو يشكل ما هو امتداد للبطل مصطفى سعيد الذي درس في إنجلترا أيضاً، ومات أبوه قبل ولادته عام ١٨٩٨، فنشأ محروماً من حنان أمه، رغم وجودها بجواره حتى لحظة سفره. ومع ذلك، فالراوي أسعد حظاً من مصطفى سعيد، لاندماجه بأهل القرية وتوافقهم معهم. لهذا، كان مصطفى سعيد فقيراً، وجدانياً، مضطرباً، لم يشعر بأي حزن عند وفاة أمه أثناء وجوده في أحضان امرأة أخرى وهو سكران، ثم توثقت علاقته بأربع نساء أخريات انتحر منهن ثلاثة، وتزوج من الرابعة زواجاً عاصفاً تهب منه رائحة الخيانة (٢٥).

لقد شكلت الرواية صورة مصطفى سعيد، على مدار فصولها العشرة (فصول مرقمة دون عناوين)، بوصفه "دخيلاً" غريباً ووحيداً، بل و"مستعمراً" أيضاً كما يقول الطيب صالح نفسه، هكذا كان مصطفى يتعامل مع أهل القرية، ومع "حسنة" زوجته بالطريقة نفسها التي كان يتعامل معه بها الأرستقراطيون الإنجليز والنسوة هناك، لذا، كان من الطبيعي أن تنتهي حياة مصطفى بالوحشة والإحباط

النافذة)، والعراق (غائب طعمة فرمان "خمسة أصوات")، والخليج (عبد الرحمن منيف "الأشجار واغتيال مرزوق"، "شرق المتوسط"، "تقاسيم الليل والنهار- مدن الملح")، وليبيا ("ثلاثية" أحمد إبراهيم الفقيه: "سأهيك مدينة أخرى"، "هذه تخوم مملكتي"، "نقق تضيئه امرأة واحدة")، وكتاب من المغرب والجزائر وتونس، وكتاب منفيون (سليم بركات: فقهاء الظلام، الريش، أرواح هندسية، معسكرات الأبد، الفلكيون في ثلاثاء الموت)، وغيرهم (٢٤).

وسوف نكتفي، في هذا السياق، بالتعليق على بعض النماذج الروائية فحسب، لإيضاح طرائق التعامل مع كل منها من خلال فكرة "صورة الآخر"، سواء صُنفت الرواية في إطار رواية صراع الحضارات، أو الشرق والغرب (موسم الهجرة إلى الشمال)، أو في إطار رواية الفلسطيني المنفى (البحث عن وليد مسعود)، أو في إطار رواية الصحراء، حيث العزلة والنفي الاختياري (روايات إبراهيم الكوني)، أو في إطار رواية المنفى القسري (روايات سليم بركات).

تثير رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) (١٩٦٧) للطيب صالح قضية تصادم الحضارات، ولعلها من هذه الزاوية تحيل إلى روايات سابقة لتوفيق الحكيم "عصفور من الشرق" (١٩٣٨) ويحيى حقي "قنديل أم هاشم" (١٩٤٤) وسهيل

## صراع الحضارات ورد في أعمال أدبية عربية قبل زمن طويل.

أما رواية جبرا إبراهيم جبرا (البحث عن وليد مسعود) (١٩٧٨) فتمثل علامة مهمة في كتاباته، وفي تاريخ الرواية العربية الحديثة، على الرغم من أن رواية (السفينة) هي المسؤولة عن اشتهار جبرا على نطاق واسع. تبدأ الرواية باختفاء وليد مسعود، بعد أن ترك في مسجل سيارته المهجورة شريطاً بصوته، من خلال تيار شعور مريب للقارئ في البداية، لكنه يكشف عن توترات وراء هذا الحديث غير المنطقي (٢٦):

أحزان وليد العميقة حول مصرع ابنه الفدائي مروان على يد الإسرائيليين، وضع زوجته "ريمة" في مستشفى الأمراض العقلية ببيت لحم، علاقاته بأصدقائه من الجنسين، مغامراته الجنسية المتعددة، طفولته وصباه، وأصله المتواضع... إلخ.

إن رواية (البحث عن وليد مسعود) تجسد شخصية الفلسطيني في المنفى، فوليد، رغم وضعه الاجتماعي الآن، وكونه محل احترام وتقدير المجتمع، وتجمع المثقفين والمنشقات الأرستقراطيات حوله، رغم كل ذلك يشعر بالغربة والنفي والإحباط، وهموم الوطن المفقود، فيهجر المنفى، العراق، وينخرط في المقاومة الفلسطينية. ومع ذلك، تنتشر الأقوال والحكايات حول اختفائه، فترفض آخر معشوقاته وأصغره "وصال رؤوف" فكرة أن يكون قد انتحر أو قتله الأعداء أو راح ضحية

نتيجة عدم قدرته على التكيف، مع أي من المجتمعين، أو الحضارتين: حضارته العربية وحضارة الآخر الغربية. هكذا، يموت مصطفى منتحراً، على العكس من الراوي- صورته الأخرى، أو وجهه الآخر- الذي يلوذ بأهل القرية ويبدو أن هذه هي الرسالة التي تحملها الرواية وتدفعها دفعا إلى القارئ: فالطبيب صالح (المؤلف) ينظر إلى العلاقات بين العرب والغرب بوصفها صداماً في البداية، ثم تصبح علاقتهما أكثر هدوءاً وأقل توتراً فيما بعد، فضلاً عن تأكيد المؤلف نفسه عدالة المحاكمة لمصطفى سعيد في لندن وإبراز صورة الآخر بشكل منصف. لكن هدوء هذه العلاقات بين الحضارتين لم يأن أوانه بعد، كما تستشرف الرواية، من هنا، يذكرنا مصطفى سعيد بطل (موسم الهجرة إلى الشمال) بالدكتور إسماعيل بطل (قنديل أم هاشم): ففي الوقت الذي استطاعت "ماري" تدمير القيم التقليدية لإسماعيل في (قنديل أم هاشم) فإن مصطفى سعيد "يجيء غازياً" ص ٦٣- الرواية)، أو هو "الغازي الذي جاء من الجنوب، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعود منه ناجياً" (ص ١٦٢- الرواية).



مؤامرة، وتقرر السفر وراءه إلى لبنان: يخفي وليد و"صورة الوطن والمستعمر" في مخيلته وعقله وقلبه.

الأمر نفسه يمكن أن نقرأه في "رواية الصحراء" عند إبراهيم الكوني مثلاً روايته (نزيف الحجر)، أو في ثلاثية إبراهيم الفقيه التي رغم اهتمامها بوضع المرأة الليبية بوصفها رمزاً لقضية فكرية أو لتصوير تخلف المجتمع (٢٧)، فإنها تهتم بقضية الحرية أساساً، وكيف أننا حين نكون في مجتمعات لم تخرج بعد من دائرة التخلف، ولم تتخلص من سلبيات المرحلة الكولونيالية، تصبح أهمية أن يكون لكاتب رأي وموقف، تعادل أهمية وجوده في الحياة" (٢٨).

أما "رواية المنفى" فهي أكثر قطاعات الرواية العربية الحديثة، في ظني، قدرة على التعبير عن "صورة الآخر- المستعمر"، أو "صورة الوطن- البعيد"، أو "صورة الذات- الماضية". و "رواية المنفى" - إذا أردنا التحديد المبدئي للمفهوم- هي ذلك النوع الروائي الذي يعالج موضوع النفي أو المنفى، أو الاستبعاد، بشكل رئيسي، بحيث تشكل تجربة النفي أهم قضايا الرواية، كما تحتل فكرة النفي وعي الشخصيات وذاكرتها، فتصبح بؤرة للعملية السردية كلها، فضلاً عن ذلك، فهي رواية تطرح عالماً سردياً متخيلاً يتصل - غالباً - بكتاب اختاروا وطناً بديلاً، أو دفعوا إلى ذلك دفعاً، أو هم مجموعة

من الكتاب الذين يشكلون أقلية بشرية في مجتمعاتهم، أو هم كتاب ارتبطوا بظاهرة بعينها، مثل ظاهرة الهجرة من مصر إلى البلدان العربية وأوروبا في فترة السبعينيات.

من هنا، تتصل "رواية المنفى" اتصالاً وثيقاً برواية الغربية، ورواية الهجرة، ورواية الاستعمار. وفي هذا السياق، تعد روايات سليم بركات، الكاتب الكردي، المنفى، نموذجاً جيداً لرواية المنفى (ورواية "الأنا في علاقتها بالآخر" أيضاً)، على الرغم من صياغتها بطريقة تستعين بتقنيات- وتيمات- السرد الغرائبي الذي يستعين بالجن والأشباح والمردة، ويعمل على الامتساخات (الميتا مورفوسيس) وتحولات الكائنات إلى حيوانات وطيور، أو العكس، واللعب بالرموز والعلامات الدالة، واللعب بالذاكرة والوعي ومخيلة القارئ، ... إلخ (٢٩): "فقهاء الظلام" (١٩٨٥)، "أرواح هندسية" (١٩٨٧)، "الريش" (١٩٩٠)، "معسكرات الأبد" (١٩٩٣)، "الفلكيون في ثلاثاء الموت: عبور البشروش" (١٩٩٤)، "الفلكيون في ثلاثاء الموت: الكون" (١٩٩٦).

تبدأ رواية "معسكرات الأبد" (\*\*\*) فصلها الأول (الموازين والصلاليم) بمشهد لصراع عنيف بين ديكين "رش" و "بلك" من خلال سرد الكاتب لحديثات ووقائع هذا الصراع. والرواية ترصد- كما هو الوضع تقريباً في روايتيه السابقتين (فقهاء

وبدو، وغجر، وهدهيد، والسائق نعمن  
حاج مجدلو، وحارس النهر "جاجان بزو"  
وطيور، ... إلخ.

أما شخصية "المخلوق الناري" الذي  
يختبئ ببيت موسى موزان فتتمثل القدر  
الآخر لشعب كامل هم "الأكراد"، حيث  
يختبئ هذا المخلوق الناري وكأنه يخفي  
الأثر الأخير لشعب أبيد، وقرر المتسلطون  
أن يلغوا ويحملوا كل ما يدل على معامل  
هوية هذا الشعب:

"وإذ يرى (موسى موزان) حيرة زوج ابنته  
(أحمد كالو) يهون عليه في مرج: "الضوء  
حيلة. وهذا .. مشيراً بيده إلى البيت  
المهجور وسط شجرات التوت: "وهذا  
الجالس هناك هو على شاكلة الضوء،  
فاذا أبقيناه في الظل الرطب خففنا من  
حيله على الهضبة". ويستجدم تلقاء  
نفسه، بشرح أوفى، وهو يضع أذيال  
جلبابه في أطراف حزامه الصوفي،  
مشمراً عن ساقيه العاريتين: "في  
الضوء تشتد أحابيله، لأن الضوء من  
مادة نسيجه الناري، يا أحمد، وكلما  
خفنا من وهجه الناري خففنا من شهوته  
إلى الضوء. أفهم؟". فيرد صهره في  
لا مبالاة: "أفهم. نعم. سندير الناعورة  
بالماء على رأسه، ورأس أبيه. أفهم.  
سيرتجف"، يقاطعه حموه: "من ذكر لك  
أنه سيرتجف؟ معاذ الله. إنه سليل النار  
التي خلقت منها الملائكة، والملائكة لا  
ترتجف يا أحمد". (الرواية، ص ١٠٤).

الظلام) و(الريش) - حياة عائلة كردية في  
مدينة "القامشلي" المتناثرة شمالاً، حيث  
يؤرخ لحياة شعب منسي: عائلة "موسى  
موزان" أو بناته الخمس (هدلة، بسنة،  
جملو، زيري، ستيرو) وحفيدته "هبة".  
ست نساء يعشن في منزلين متجاورين  
بمنطقة نائية بعد مقتل والدهن  
ووالدتهن "خاتون نانو" ومعها زوج هدلة  
ووالد هبة "أحمد كالو". الكل يعيش في  
واقع غامض، ومستقبل مجهول، بالقرب  
من أحد المواقع العسكرية الفرنسية (أيام  
الوجود الفرنسي في المنطقة). وهذه هي  
أهم أحداث الرواية قبل التعليق عليها  
(٣٠):

- أحداث ترسمها بنات موسى موزان،  
وحفيدته هبة.  
- أحداث تحركها شخصيات موسى موزان  
وزوجته خاتون نانو وصهرها أحمد كالو،  
حين صاروا أشباحاً بعد مقتلهم.

- أحداث يقوم بها ضيوف طارئون:  
مكن واختاه "نفير وكليمة"، ومعهم  
حمال الأمتعة والأقفال الذي يدعونه بـ  
"الكلب".

- أحداث تتعلق بأعمال الحامية  
الفرنسية، فوق الهضبة، وفي المنطقة  
بشكل عام.

- أحداث يقوم بها الديكان "رش" و"بلك"  
وثلاث أوزات وكلبان.

- أحداث تفرقة تتعلق بانتفاضات  
(انتفاضة الشيخ سعيد أغا الدقوري)،

لعل هذه الاستعادة للأسطورة الكردية، ولطقوس الديانة الزرادشتية، تأخذ شكلها التعبيري في الرواية حين تكتسي ملمحاً واقعياً يعمق إحساس القارئ بالأسطورة الدينية القديمة جداً، والتي لا تزال كامنة في نفوس الأكراد.

وأشخاص سليم بركات في روايته "معسكرات الأبد"، وربما في باقي رواياته، محكومون بالقدر دائماً وبأحلامهم وهو أجسهم، وكأنهم يؤجلون كل شيء بحكم كرديتهم وحياتهم- الاستثناء والهامش. لعل سليم بركات، الكاتب المنفي، يؤرخ حين يكتب، فهو يؤرخ لذاكرة شعبه وماضيه أثناء الاستعمار الفرنسي للمنطقة. وإزاء رفض الأكراد للتعاون مع فرنسا، واختيارهم الانضمام إلى ثورة "الدقوري"، فما كان من الفرنسيين إلا أن يضعوا حداً لهم- كما تقول الرواية:

"طائرتان لا غير، طائرتان قادمتان من لا مكان، انخفضتا حين أدركتا القافلة، ثم علتنا، بعدما ألقنا مفاتيح الشيطان الحديدية على زجاج العراء، فارتج الشمال من غابره الأقصى إلى غابره الأذنسى، بعظام الحقيقة المدفونة فيه كجهة من جهات الأرض تحسن إيواء حقيقتها الميتة، أيضاً وفي برهة أقصر من إشعال لفاقة تبغ، خمد المكان، كأنها يصغي إلى الثرثرة التي تركها المعدن ودويه هناك..."

(معسكرات الأبد، ص ١٠٠)

هذه الصورة لجنود الفرنسيين، بطائرتهم وعتادهم، وعرباتهم الصارخة ذات الغبار الخائق، شكلت منهم- في مخيلة الأكراد- قدراً مقدوراً، لا فكاك للشعب الكردي المشتت من أسرهم، وما عليهم سوى الانتظار.. فقط "الانتظار" هو كل ما يملكون، كأنهم ينتظرون المسيح المخلص حين تقترب "القيامة" (لاحظ أن الفصل الخامس والأخير من الرواية يحمل اسم "القيامة")، أو هم ينتظرون "حودو" صمويل بيكيت، بكل ما يحمله الاسم من دلالات تنبثق من عالم "عبيثي"، مضطرب، لا يحكمه سوى قانون القوة ومنطق التسلط الأعمى الذي يهدف دائماً إلى نفي "الأخر" وإزاحته من طريقه، بل والغاية إن لزم الأمر:

"الانتظار، يا عمي موسى، الانتظار. هذه الخطيصة التي يعرفون أنها ستدفع المخلوق، في ذلك المنزل، إلى اليأس فيخرج" (...).

تأمل موسى في كلام صهره دون اعتراض، لكنه سأل:

- هل الانتظار هو كل طباعنا؟

- "نعم، يا عمي موسى، قبل أن نموت، كان الانتظار هو كل طباعنا"، رد أحمد". (الرواية، ص ٨٥).

أما عودة الكاتب الدائمة إلى الطفولة فهي بمثابة اقتصاص وثأر من التاريخ كله، ومسح ذلك، قد يصعب على الكثيرين اكتشاف ما يسمى بـ "المحلية"،



صورة عائلة موسى موزان (القائم)  
وعلاقتها بصورة "الضيوف": مكن  
وأختاه (الوافد).

صورة عائلة موسى موزان، من حيث هم  
تمثيل للشعب الكردي (الوطن). ورؤيتهم  
للحامية الفرنسية، من حيث هي تمثيل  
للاستعمار (الآخر).

صورة الديكين "رش" و"بلك" من حيث  
هما طرفان متصارعان يوازنان صراع-  
ومقاومة- الأكراد لصلف الفرنسيين.

صورة "المؤلف الضمني Implied  
Author" لعالم المنفى، والوطن  
المستبعد، وذاكرة المكان الطفولي.

\* صورة المؤلف الضمني للآخر، الوافد  
والمستعمر.

وجميعاً صور نصية- يمكن تحليلها  
باستقاضة في موضع آخر من هذه  
الدراسة- يخلقها الخطاب الروائي  
لرواية "معسكرات الأبد" عبر تتابع  
فصوله وتعاقب مشاهدته، ويسعى على  
تشكيلها تضافر صوت الراوي وأصوات  
الشخصيات، ومن ورائهم جميعاً "مؤلف  
ضمني" يقف خلف الكواليس يقضم  
أظافره، ويتابع حركة الأحداث بشغف  
وترقب، كما يقول واين بوث (٣٢)،  
ومن وراء كل هذه الأصوات- والصور  
السردية- يقف المؤلف الحقيقي "سليم  
بركات"، من حيث هو واحد من كتاب  
المنفى الذين شكلهم "الآخر" وتشكل  
وعينهم الخاص عبر احتكاكهم الدائم

أو "الإقليمية"، في مثل هذه الأعمال، رغم  
أنها تكاد تضح وتنفجر بها لالتصاقها  
الشديد، بذلك العالم الفريد الذي يبدو  
غرائبياً، لكنه واقعي- في صميمه-  
موحش ومجهول بالنسبة إلى الآخرين.  
وإذا كان سليم بركات قد قدم في روايته  
(الريش) صورة عن المنفى مع استعادة  
لحظات من التاريخ الكردي في القرن  
العشرين، فإنه في رواية (معسكرات  
الأبد) يكرس كل مجهوده لاستبطان  
عالم مكتمل تحيا كائناته فوق هضبة  
ساكنة ببلدة "قامشلي"، في زمن يمتد  
نحو الأربعينيات من هذا القرن، وكأنه  
ثمة "معسكر للأبدية". ومع ذلك، فثمة  
غياب للوثيقة التاريخية للفترة المعالجة  
في الرواية أو غياب زمن المرجع، ولكننا  
إذا وسعنا مفهوم التاريخ الذي تخلقه  
الرواية بفضائها الممتد عبر فصولها  
الخمسة سوف ندرك أن تلك "الهمهمات  
الداخلية للشخص ووعيه الأسطوري أو  
لاوعيهم الجماعي ومعاشتهم الفنتاسية  
والشعرية للمكان" (٣١)، تجعلنا نقرأ  
في الرواية وجهاً آخر للتاريخ: تاريخ  
الشخص النفس والداخلي وتاريخ  
المكان المهجور، وتاريخ المؤلف المنفى  
في علاقته بالآخر الغازي أو المستعمر،  
وتاريخ الوطن المستبعد.

هكذا، تتصل "صورة الآخر" في رواية  
"معسكرات الأبد" لسليم بركات من حيث هي  
رواية منفى بالدرجة الأولى، بعدة أبعاد:

نظام الحكم، ثم على نحو خاص حركة التاريخ الخاصة بكل شعب، والتي تسهم أكثر من غيرها في إعطائه خصوصيته، وليس هناك إنسان أياً كان نصيبه من العبقريّة يستطيع أن يحدس بما يعتمل ويتطور تطوراً طبيعياً داخل روح الإنسان الذي يعيش على أرض أخرى ويتنفس هواء آخر، وإذن فإنه يوجد في كل أمة طائفة يمكن أن تتأثر بالثقافة الأجنبية، وقانون الفكر يقضي بأن الذي يأخذ هو الذي تزداد ثروته" (نقلاً عن: أحمد درويش، الأدب المقارن، ص ١٥).

يقول سانت بيغ :

"سوف يأتي يوم - أعتقد أنني لمحته في تأملاتي- سيكون فيه العلم ( في مجال النقد الأدبي) قد تشكل، وتكون النفوس البشرية قد تم تقسيمها إلى عائلات كبرى، وتحدد خصائص كل عائلة وعرفت. وعندما تتحدد الملامح الرئيسية لنفس بشرية ما، فإن كثيراً غيرها ممن يشترك معها في هذه الملامح يمكن أن يلحق بها، وليس من شك في أنه لن يستطاع تحديد فصائل الإنسان تماماً على النحو الذي يمكن أن يتم بالنسبة للحيوان والنبات، فالإنسان من الناحية المعنوية أكثر تعقيداً، وهو يمتلك ما يسمى "الحرية" وهي التي تعطيه قدراً أكبر من احتمالات التصنيف والتشكيل، وأياً ما كان الأمر فإنني أعتقد أن العلم مع الزمن سيصل فيما أتصور على قدر

به، يعبر عن جماعته (وطنه) الأقلية في عالم ارتفع فيه صوت الإمبريالية وتعددت فيه أشكال الاستعمار والهيمنة والنفي، وتساعدت فيه نزعة المركزية الأوروبية ذات القطب الواحد، الأمر الذي يجعل من خطاب الرواية، بوصفها نوعاً أدبياً قادراً على النقاط تلك النغمات المتنافرة، في صيغة بوليفونية، خطاباً يرسخ لحوارية المتخيل، وكأنه يعارض مونولوجية الواقع المؤلم الذي نعيشه الآن.

هوامش:

(١) سوزان باسنيت، الأدب المقارن : مقدمة نقدية، ترجمة: أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٩، ص ٧-٨.  
(٢) بخصوص "الهويات المقارنة في عالم ما بعد الاستعمار"، انظر: سوزان باسنيت، الأدب المقارن: مقدمة نقدية، ص ٨١-١٠٤.

(٣) أحمد درويش، الأدب المقارن: النظرية والتطبيق، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٠-١٨.

(\*) تقول مدام دي ستايل:

"إن الأمم ينبغي أن تستهدي كل واحدة منها بالأخرى، ومن الخطأ الفاحش أن تبتعد أمة عن مصدر ضوء يمكن أن تستعيره. إن هناك أشياء شديدة الخصوصية يفترق بها كل شعب عن الآخر: المناخ، الإطارات الطبيعي، اللغة،

- أكبر من الهيمنة على الخصائص المعنوية" (نقلاً عن: أحمد درويش، الأدب المقارن، ص ١٦).
- يقول هيبوليت تين:
- "السؤال الذي يطرح أمامنا الآن هو السؤال التالي: ما هي الحالة المعنوية التي تقف وراء إنتاج أدب ما، أو فلسفة ما، أو فن ما، أو طبقة معينة من الفن؟ وما هي الظروف المتصلة بالجنس Race وبالعصر Moment وبالبيئة Milieu التي يمكن أن تعين على نحو خاص على إيجاد هذه الحالة المعنوية؟ إن هناك حالة معنوية وراء كل لون من هذه الألوان الفكرية ومن فروعها المتشعبة عنها..." (نقل عن: أحمد درويش، الأدب المقارن، ص ١٧).
- (\*\*) صدر كتاب "الأدب المقارن" لبول فان تيجم، سنة ١٩٤٦م بترجمة سامي الدروبي.
- صدر الثاني- بالعنوان نفسه- لفرانسوا جويار، سنة ١٩٥١م بترجمة محمد غلاب.
- (٤) فخري أبو السعود، في الأدب المقارن مقالات أخرى، إعداد: جيهان عرفه، تقديم: محمود علي مكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثاني، عدد ٢٧٨، ١٩٩٧، ص ٢٣.
- (٥) نفسه، ص ٢٤.
- (٦) عبد الحكيم حسان، الأدب المقارن
- بين المفهومين الفرنسي والأمريكي، مجلة فصول، عدد (الأدب المقارن)، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثالث، العدد الثالث، أبريل- مايو- يونية ١٩٨٣، ص ١٢.
- (٧) نفسه، الصفحة نفسها.
- (٨) رينيه ويليل: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، عدد ١١٠، فبراير ١٩٨٧، ص ص ٣٦٢-٣٧٥.
- وانظر أيضاً:
- أحمد درويش: الأدب المقارن، النظرية والتطبيق، ص ص ٢٢-٢٣.
- (٩) بخصوص الانتقادات التي وجهها ويليك لي المدرسة الفرنسية، انظر: رينيه ويليك: أمة الأدب المقارن، ضمن كتاب: مفاهيم نقدية، ص ص ٣٦٢-٣٧٥.
- وانظر أيضاً: عبد الحكيم حسان: الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي، ص ١٥.
- (١٠) إبراهيم عبد الرحمن محمد: دراسات مقارنة، مكتبة الشباب- القاهرة ١٩٧٥، ص ص ١٠٩-١١٥.
- (١١) كلود بيشوا وأندريه م. روسو: الأدب المقارن، ترجمة: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٤.
- (١٢) أمينة رشيد، الأدب المقارن



- والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، مجلة فصول، عدد (الأدب المقارن)، الجزء الأول، المجلد الثالث، العدد الثالث، أبريل- مايو- يونية ١٩٨٣، ص ٥٧.
- (١٣) العبارة لشال Shales - أحد رواد الأدب المقارن- الذي استطاع أن يلخص مطامح "الأدب الأجنبي المقارن"، في عبارة افتتح بها خطبته في باريس، في ١٧ يناير عام ١٨٣٥. وقد اقترح شال عدم فصل تاريخ الأدب عن تاريخ الفلسفة وعن السياسة، وكان يطمح إلى أن يرسم تاريخ الفكر، ويظهر "الشعوب مؤثرة ومتأثرة ببعضها البعض".
- انظر : كلود بيشو وأندريه ز. وسو: الأدب المقارن، ترجمة أحمد عبد العزيز، ص ٣٤.
- (١٤) بخصوص فهم أكثر وضوحاً لمصطلح "ما بعد كولونيالي"، انظر المدل الجيد الذي قدمه كي جرين وجيل ليبهان في كتابهما :
- Keith Green and Jil Lebian. Critical Theory and Practice: A Coursebok. Routledge. London and NewYork ١٩٩٦. pp ٢٩٢-٢٩٣.
- (١٥) انظر : keith Green and Jill Lebian: Critical Theory and practice. p ٢٩٣.
- (١٦) أمينة رشيد، الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، ص ٥٦.
- (١٧) كلود بيشو وأندريه م. روسو: الأدب المقارن، ص ١٩٥.
- (١٨) نفسه، الصفحة نفسها.
- (١٩) نفسه، ص ١٩٧.
- (٢٠) نفسه، ص ٢٠٤.
- (٢١) نفسه، ص ٣٦٥.
- (٢٢) سوزان باسنيت، الأدب المقارن: مقدمة نقدية، ص ٨٨.
- (٢٣) إدوارد سعيد، صور المثقف: محاضرات ريث سنة ١٩٩٣، نقله إلى العربية: غسان غصن، راجعته: منى أنيس، دار النهار- بيروت، ١٩٩٩، ص ٦٨.
- (٢٤) بخصوص قراءة صافية للرواية العربية، تبعاً لتاريختها وما تتناوله من موضوعات عن الواقعية، أو الصراع بين الشرق والغرب، أو الحرب أو المنفى، أو الثورة والاستقلال، أو المرأة... إلخ، انظر:
- روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧.
- (٢٥) حمدي السكوت، الرواية العربية الحديثة: بيليو جرافيا ومدخل نقدي (١٨٦٥-١٩٩٥)، طبعة تجريبية استطلاعية محدودة، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٩٨، الجزء الأول، ص ١٩٧.
- (٢٦) حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ١٤٣.

- (٢٧) نفسه، ص ٢٥٩.
- (٢٨) أحمد إبراهيم الفقيه، المشى وسط حقول الألغام (شهادة)، مجلة فصول، عدد (الأدب والحرية)، الجزء الثالث، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٣، ص ١٩.
- (٢٩) من اللافت للنظر، هنا والغريب أيضاً، الاهتمام بروايات سليم بركات، من حيث هي تمثيل لكتابة روائية عربية غرائبية، أو فانتاستيكية، والبحث عن شعرية خاصة بها، دون الاهتمام - ولا حتى الإشارة العابرة - إلى كونها تحيل إلى "كتابة النفي" في بنيتها العميقة. ومن وجهة نظري على الأقل، ليس البعد الغرائبي فيها - أو الفانتاستيكي، كما يسميه المؤلف - سوى تجل لألم النفي والاستبعاد، والوطن الغائب، والهوية المفقودة، وسط صورة مرعبة للآخر - المستعمر.
- انظر شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.
- (\*\*) سليم بركات، معسكرات الأبد، دار التنوير، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.
- (٣٠) طه خليل، سليم بركات في روايته "معسكرات الأبد"، مجلة إبداع، العدد السابع، يوليو ١٩٥، عدد (الرواية الآ-٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص ٦٩، ٧٠.
- (٣١) كاظم جهاد، سليم بركات "معسكرات الأبد" مجلة الكرمل، نيقوسيا - قبرص، العددان ٤٨-٤٩، ١٩٩٣، ص ص ٣٣١-٣٣٢.
- (٣٢) انظر: Wayne C. The Rhetoric of Fiction. The University of Chicago Press Chicago and London ١٩٨٣، p. ١٥١.

## الولاء للمكان ورمزية الزمن

قراءة في كتاب "المكان السردى في القص النسوي الكويتي"

للكاتبة ليلى محمد صالح

بقلم: مناف عوض الكفري \*

من الثابت إلى المتحرك، ومن عنصر جمالي خارجي، إلى عنصر فعال متأثر بالكاتب ومؤثر في المتلقي. هذا هو حال المكان؛ الذي طالما اعتبر مكملاً جمالياً وخلفية ثابتة تتحرك في أروقتها شخصيات العمل الأدبي، حيث انفردت الشخصية في الأعمال الأدبية بشكل عام والقصصية بشكل خاص بدور البطولة المطلقة، وتمحورت النظرة حول دراسة هذه الشخصية للدخول إلى عالم الكاتب الخاص، فيما لم تكن دلالات المكان واضحة المعالم لدى المتلقي، الذي تأثر بها من غير أن يدرك ذلك بشكل صريح، وكل ظنه أنه تأثر بالشخصية الأدبية الأساسية فقط. فعلى الرغم من وفرة الدراسات النقدية والتحليلية التي تناولت القصة القصيرة وتناولت عناصرها الدرامية، إلا أن قليلاً منها تطرقت للمكان كعنصر منفرد بالدراسة، ونادرة هي الدراسات التي شخّصت المكان في القصة القصيرة النسوية، وحررتة من جمود اللفظ والشكل، وربطته بالزمان الحاضر والماضي. فمن الدراسات المولودة حديثاً: "المكان السردى في القص النسوي الكويتي: دراسة فنية في علاقة المكان بالزمان" للكاتبة والأديبة الكويتية ليلى محمد صالح.

لأهمية المكان وعلاقته بالزمان في القصة القصيرة، والثاني: حصرية الدراسة على العنصر النسائي الكويتي؛ الذي أثبت وجوده كمساهم في الثقافة والأدب، فكان هذا الكتاب دراسة فنية واقعية تفتح الباب التحليلي على مصراعيه لإحياء الجامد والثابت

\* باحث من سوريا مقيم في الكويت.



من عنوان الكتاب، يتضح أن  
الكاتبة قد انفردت في أمرين؛  
الأول: هو تناولها لأهمية المكان  
وعلاقته بالزّمان في القصّة  
القصيرة، والثاني: حصرية  
الدّراسة على العنصر النسائي  
الكويتي؛ الذي أثبت وجوده  
كمساهم في الثقافة والأدب.

على متنه ومضمون مادته؛ حيث أخرجت  
القسم الأول الذي يتناول مجموعة من  
المفاهيم العامة لكل من القصّة  
القصيرة والعنصر النسائي  
القصصيّ الكويتيّ ومفهوم  
المكان وألوانه، في مئة وأربع  
صفحات، كما احتلّ القسم  
الثاني الذي تناول جدليّة  
الزّمان وعلاقته بالمكان، من  
خلال مجموعة من النّماذج  
القصصيّة المختارة، والنتائج  
التي خرجت بها الدّراسة،  
أيضاً مئة وأربع صفحات،  
لتشكّل سوياً مائتين وثمان  
صفحات، التي هي مجموع  
صفحات الكتاب، وبنظرة  
تحليليّة نقدية، فإنّ هذا  
التّوازن يدلّ على مدى  
التّوازن النّفسيّ للكاتبة،

في النّصّ الإبداعيّ، وبالنّظر إلى الكتاب  
في بنيته، نرى أنّ التّوازن هو الطابع  
الرئيس الذي سيطر عليه، فقد أظهرت  
الكاتبة موهبة في تطبيقها لأصول  
المنهجية العامّة؛ حيث إنّ العنصر البحثيّ  
الأساس هو المكان، والفرعيّ هو الزّمان،  
والمحور الكامل هو دراسة العلاقة بين  
تجليّات الزّمان وواقعيّة المكان، وبعيداً  
عن التّقسيم الشّكليّ للكتاب؛ حيث إنّ  
الكاتبة جعلته في ثلاثة فصول، فإنّنا  
نجد خطّة موضوعيّة سارت عليها  
الكاتبة، فنقسم الكتاب إلى قسمين بناءً

### المكان السرد في القص النسوي الكويتي دراسة في علاقة المكان بالزّمان



الطبعة الأولى  
٢٠١٠م

عدم وجود الصّحف الكويتيّة لأكثر من عشرين عاماً، وازاها غياب القصّة نهائياً، إلا أنّها عاودت الظهور مع عودة الصّحف والمجلات من جديد. وتابعت الكاتبة لتضع يد القارئ على كلّ عنصر من عناصر عنوان الكتاب؛ فتناولت المرأة الكويتيّة وبداياتها مع القصّة القصيرة التي بدأت منذ عام ١٩٥٣ على يد القاصّة بدرية مساعد الصّالح، منتهية إلى الجيل الجديد الذي وضع اللمسات الأخيرة على القصّة النّسويّة الكويتيّة من خلال "منتدى المبدعين الشّباب" تحت رعاية باسمه المبارك العبدالله الجابر الصّباح.

ولم تكن الكاتبة بمنأى عن التعريف بالمفهوم العامّ للمكان، وتفصيله لغويّاً وضمّنيّاً، وذلك من مبدأ الأمانة العلميّة البحثيّة، فتطرّقت لتعريف المكان لغويّاً وفلسفيّاً وسرديّاً وإبداعيّاً ووجدانيّاً، مشيرة في كلّ منها إلى أهمّ آراء العلماء في نظرتهم للمكان بشكل عام، وللمكان في الأدب بشكل خاص، ثمّ كان لا بدّ لها من تحديد أنواع المكان كما رأتها، معتمدة في ذلك على طريقة الطّي والنّشر؛ حيث فضّلت أنواع المكان هاهنا على الشّكل التّالي: أماكن ثابتة، أماكن متقلّبة، أماكن إجباريّة، أماكن اختياريّة، لتعود بنشرها من جديد في نهاية القسم الأول من

**بدأ الكتاب بمقدّمة؛ حوت خطة العمل والخطوط الرئيسيّة لهذه الدّراسة، وتبعها تمهيد فيه تاريخ القصّة القصيرة كفنّ وأدب، من خلال نظرة موجزة إلى الأدب الغربيّ ثمّ العربيّ ثمّ الكويتيّ بشكل خاص.**

ومدى الغزارة المعرفيّة التي اختزنت في مرجعيّتها الثّقافيّة، لتتحكّم في كمّها وحجمها.

يستطيع المتلقّي الذي يمسك الكتاب للمرّة الأولى، أن يدرك محتوى الكتاب ونتائج دراسته، حيث وضّح ذلك بشكل ميسّر وعلمي؛ فقد بدأ الكتاب بمقدّمة؛ حوت خطة العمل والخطوط الرئيسيّة لهذه الدّراسة، وتبعها تمهيد فيه تاريخ القصّة القصيرة كفنّ وأدب، من خلال نظرة موجزة إلى الأدب الغربيّ ثمّ العربيّ ثمّ الكويتيّ بشكل خاص وأكثر تفصيلاً من الكاتبة، مشيرة إلى أنّ أوّل قصّة قصيرة نشرت في (مجلة الكويت)، كانت للشاعر خالد الفرج عام ١٩٢٩، ومميّنة خلال سردها أمراً غاية في الأهميّة، ألا وهو؛ أنّ القصّة القصيرة كانت مرتبطة أشدّ الارتباط بالمجلات والصحف، فمع

**التفاصيل المكانية التي توردها  
القصة الكويتية تشير إلى  
مدى الارتباط الوثيق بين  
المؤلف بشكل عام وبين مكانه  
الحاضر، وبين المؤلف والمكان  
الماضي، في محاولة منه لخلق  
مقارنة بين بين كلا المكانين  
في كلا الزمانين.**

القصة الكويتية تشير إلى مدى الارتباط  
الوثيق بين المؤلف بشكل عام وبين مكانه  
الحاضر، وبين المؤلف والمكان الماضي،  
في محاولة منه لخلق مقارنة بين بين كلا  
المكانين في كلا الزمانين.

ومع بدايات القسم الثاني المختص  
بالتحليل التطبيقي لمجموعة من النماذج  
المختارة في عشرة مجموعات قصصية  
نسوية كويتية، تنوّه الكاتبة على مسألة  
هامة حوتها القصة القصيرة الكويتية،  
ألا وهي الارتباط الوثيق بين الماضي  
والحاضر كما جسّدت القصة، حيث  
أننا نرى هذه السمة تنطبق على الأدب  
الكويتي بكافة أشكاله القصصية  
والروائية والشعرية، فاستدعاء الزمن  
الماضي بذكرياته وتفاصيله المكانية  
الدقيقة؛ من جدران طينية متشققة، إلى  
شوارع قديمة، وأسواق بسيطة، وصولاً

الكتاب؛ حيث تقوم بتقسيم للأمكنة  
مشبع بالأمثلة المستخلصة من داخل  
النصوص المختارة، فالأمكنة الثابتة  
كالبيت والغرفة، والأمكنة المتقلّة كالبحر  
والسّفينة، والأمكنة الاختيارية كالمدين  
السيّاحية، والأمكنة الإجبارية كالسّجن  
والمستشفى، تقوم الكاتبة خلال طرحها  
لهذه الأمكنة بدراسة فنيّة تحليليّة،  
مستندة إلى متن النصّ المختار. يتّضح  
لنا بعد ذلك كمية الجهد الذي جاءت به  
الدّراسة؛ في توفير قراءة علميّة سليمة  
للمتلقي، مبنية على آراء علميّة بحثيّة، من  
خلال الاستبيان الذي ضمّنته الكاتبة في  
جدول إحصائيّ يوضّح أنواع المكان وعدد  
تكرارها في الخطاب السّردّي السّائّي  
في الكويت، جاعلة هذا الاستبيان المفتاح  
الرئيسي الذي سيمكّنها من الدّخول  
إلى القسم الثاني من الكتاب بكل ثقة،  
والذي سيفتح أبواب التحليل البنيويّة  
على مصراعها. مخرجة كلّ أنواع  
الأمكنة المتواجدة في القصة القصيرة،  
من الوطن كمكان عام، نزولاً إلى أدقّ  
التفاصيل التي يحويها المكان، كالمصعد  
والكرسيّ وحتى الحقيبة، فكلّ منها  
دلّالة الخاصّة المؤثّرة في النصّ، كما  
أنّ كلّ منها ارتباطه الوثيق بما حوله  
من موجودات مكانية، ودلالات زمنيّة.  
فهذه التفاصيل المكانية التي توردها



تتميز عملية التحليل والدراسة الفنية لمعطيات المكان والزمان في القصة النسوية الكويتية بالدقة والوضوح والاستنتاج المنطقي من ربطهما ببعض، فتناولت الكاتبة كل مجموعة قصصية على حدا، ووضعت هدفاً ترنو للوصول إليه، ألا وهو؛ مدى أهمية كل من المكان والزمان في النص، وعدم اعتبارهما مجرد كماليات أو خلفيات فنية مساعدة للحدث، أو مجرد عنصر ثابت لازم لمنهج كتابة القصة القصيرة، بل لتثبت أنهما عنصران فاعلان، مؤثران في النص من الداخل والخارج.

إلى السفينة والبحر، فهو دلالة واضحة على مدى التمسك بالزمان الماضي، ومدى الوفاء للجيل السالف، على الرغم من بساطة حياته وعقوبتها، وما حملته من شظف عيش وقساوة ومرارة. كما تبين مدى التعلق بالمكان الماضي المنصرم، الذي أصبح في الحاضر تراثاً، فما العودة إلى الماضي، وما استدعاءه في الحاضر، إلا ولاء له، وتخليد لقيمه. ولتوضيح مفهوم الزمن، فقد سارت الدراسة على نهج سليم في الترتيب المنطقي للفصول

والفقرات؛ فأوردت الكاتبة مفهوم الزمن من الناحية اللغوية، ثم أردفت متابعة توضيح هذا المفهوم من وحي الواقع المعاش، فتناولت أنواع الزمن، التي كانت على الشكل التالي: الزمن الفيزيائي، والزمن الحدثي، والزمن اللساني، والزمن التاريخي، وزمن الكتابة، والزمن السردي، والزمن النفسي. وعن علاقة الزمان بالمكان؛ تتضح لنا العلاقة الجدلية بينهما من خلال تداخل الزمنين في ثنايا النص الواحد، حيث يبدو هذا التداخل جلياً في استدعاء الماضي عند تناول الزمن الحاضر، فقد نال تكرار البيت والبيوت في نصوص المرأة السردية النصيب الأوفر من خلال الحنين لماضي الطفولة، والالتحام بالكويت القديمة وبيوتها، كما نجد ذكر البيوت المترصة المتطورة والفلل الأنيقة في المرحلة الحالية، مرحلة التحولات الاجتماعية حيث الرخاء والرفاهية. مما يوجد لدينا مفارقة واضحة بين كلا الزمنين وكلا المكانين، نستطيع من خلالها أن نرى مدى التغيير والتحديث اللذين رافقا الزمن منعكسين على المكان، ومثال ذلك رواية "الحواجر السوداء" للكاتبة ليلي العثمان؛ حيث يتكرر البيت (٢٧) مرة. فتؤكد الكاتبة أن القاصة الكويتية لم تكن بمنأى عن الخيال الإبداعي، فقد كان حاضراً

من خلال التحليل الفني الذي أوجده الكاتبة، فإننا نلمح التصور الذي سعت من خلاله للوقوف على أهمية القصة القصيرة الهادفة بالدرجة الأولى؛ على أنها وسيلة أساسية من وسائل التقويم الأخلاقي والثقافي، ثم الاهتمام بالمكان بناءً على تصور أدبي معرفي؛ حيث إن استدعاء الطبيعة المكانية المرافقة للزمن تنمي المرجعية الثقافية والأدبية والأخلاقية عند القارئ؛ فيتمكن من خلال المقارنة بين الأزمنة والأمكنة الماضية، مع الأمكنة والأزمنة الحاضرة، الخلوص إلى نتائج تنعكس إيجاباً على شخصيته الثقافية وتكوينه السيكولوجي.

التأثر بالماضي، أو التأثير الشخصي على النص.

فبالإضافة إلى تأصيل علاقة الزمان بالمكان، فإن الدراسة عادت لتؤكد أهمية الارتباط الوثيق بين الماضي والحاضر، وتأثرهما بالواقع، حيث إن أنواع المكان وأشكاله كانت غير متساوية في الظهور في متن القصة القصيرة النسوية، فقد كان البحر ولا يزال مكاناً مكرراً في أغلب الإنتاجات الأدبية، كما

في ثنايا النص، لكنه مع وجوده الخيالي، قد اتسم بطابع الرمزية المفضية إلى نتائج مرتبطة بالواقع الكويتي بطريقة أو بأخرى، حيث بنت هذا الخيال على مرجعية ثقافية تعود بجذورها للأصالة والثقافة، اللتين طبعتا البيئة الكويتية، فتستطيع القول أن الخيال - وإن وجد صريحاً- فإنه مبني على مرجعية ثقافية واجتماعية، تتضح صورته من خلال التصوير المكاني الملازم للتتالي الزمني من ماضيه حتى حاضره.

وتتميز عملية التحليل والدراسة الفنية لمعطيات المكان والزمان في القصة النسوية الكويتية بالدقة والوضوح والاستنتاج المنطقي من ربطهما ببعض، فتاولت الكاتبة كل مجموعة قصصية على حدا، ووضعت هدفاً ترنو للوصول إليه، ألا وهو؛ مدى أهمية كل من المكان والزمان في النص، وعدم اعتبارهما مجرد كماليات أو خلفيات فنية مساعدة للحدث، أو مجرد عنصر ثابت لازم لمنهج كتابة القصة القصيرة، بل لتثبت أنهما عنصران فاعلان، مؤثران في النص من الداخل والخارج، نستطيع الانطلاق منهما للوقوف على جماليات وخصوصيات ورموز النص الأدبي. كما نستطيع من خلالهما إبداء حكم نقدي على مدى إبداعية النص الفنية، أو مدى

من مستوى الإيقاع النفسي في أحداث القصة القصيرة، ليعطي القارئ تصوراً حقيقياً للأحداث بشكل يجعل منه كمتلق عنصراً أساسياً في هذه القصة، متوقعاً لأحداثها، ومُعطيها أحكاماً نقدية بناها على تخيله للواقع المعاش في القصة، والذي استوحاه من المكان المقترن ضرورة بزمانه. وما كان من الكاتبة إلا أن تُخرج هذه الدراسة إلى النور بعد أن كانت لفترة طويلة في الظلّ على علو كعبها، حيث إنّ الدراسات التي تناولت المكان السردّي في القصة قد وصمت بالشح، ممّا حدا بالكاتبة أن توضح المنهج العلمي لطبيعة دراسة المكان من خلال التطبيق على مجموعة من النماذج القصصية النسوية الكويتية، مذكّرة بهذه الخطوة الإبداعية الباحثين للتركيز على كلّ الأنواع الأدبية وعدم إهمال أي نوع منها، والتركيز على فردية العناصر الفنية في كلّ منها.

عنوان الكتاب: "المكان السردّي في القصّ النسويّ الكويتيّ: دراسة فنيّة في علاقة المكان بالزمان".

مؤلفة الكتاب: ليلى محمد صالح.

الناشر: المؤلفة - الكويت - الطبعة الأولى - ٢٠١٠.

عدد صفحات الكتاب: ٢٠٨.

أنّ الأوضاع السياسيّة قد دخلت على هذه القصص بشكل ضروريّ للتوفيق والتفريق بين الأمن والخوف، والصالح والتالف، والخلف والسلف. في إشارة إلى أنّ توظيف المكان بشكل فنيّ يحتاج إلى موهبة خاصّة من القاصّة، حيث إنّ بعض القصص قد خلت من رمزيّة المكان، ولم يكن فيها متعدّياً الخلفيّة والديكور الخارجيّ للقصة.

ومن خلال التحليل الفنيّ الذي أوجدته الكاتبة، فإننا نلمح التّصور الذي سعت من خلاله للوقوف على أهميّة القصة القصيرة الهادفة بالدرجة الأولى؛ على أنّها وسيلة أساسيّة من وسائل التّقويم الأخلاقيّ والثقافيّ، ثمّ الاهتمام بالمكان بناءً على تصوّر أدبيّ معرفيّ؛ حيث إنّ استدعاء الطبيعة المكانية المرافقة للزّمن تنمّي المرجعيّة الثقافيّة والأدبيّة والأخلاقيّة عند القارئ؛ فيتمكن من خلال المقارنة بين الأزمنة والأمكنة الماضية، مع الأمكنة والأزمنة الحاضرة، الخلوّص إلى نتائج تتعكّس إيجاباً على شخصيّته الثقافيّة وتكوينه السيكلوجيّ. وبمحاذاة أهميّة المكان الضمنيّة الهادفة في النصّ، فإنّ التوصيف المكانيّ المحرّك للأفكار المجرّدة والمشخص لها، يساعد على تقريب هذه الأفكار للمتلقّي، ويقدمها له بصيغة فنيّة واعية، فيزيد



## الرموز الفنية.. في رواية "الخيميائي" "O Alquimista" حكمة.. باولو كويلهو

بقلم: ندى الرفاعي \*

حققت رواية الخيميائي (الخيميائي) نجاحاً عالمياً جعل مؤلفها البرازيلي باولو كويلهو من أشهر الكتاب العالميين. فالخيميائي هي القصة السحرية لسانتيانو، وهو صبي راعي غنم أندلسي يتوق للسفر بحثاً عن كنز دنيوي فيسافر من منزله في أسبانيا إلى أسواق طنجة وعبر الصحراء المصرية للقاء مصيري مع الخيميائي. وتستلهم الرواية المستمدة أحداثها من التراث العربي والفلسفة العربية الإسلامية في البحث عن السعادة والمغامرة والتفاعل مع الحياة والكون: <http://Arc>

باولو كويلهو (Paulo Coelho) هو روائي وقاص برازيلي. يؤلف حالياً القصص المحررة من قبل العامة عن طريق الفيس بوك، وتتميز رواياته بمعنى روعي يستطيع العامة تطبيقه مستعملاً شخصيات ذوات مواهب خاصة، لكنها موجودة عند الجميع، كما يعتمد على أحداث تاريخية واقعية لتمثيل أحداث قصصه. وقد نشرت مؤلفاته في أكثر من ١٥٠ دولة، وترجمت إلى ٥١ لغة، وبيع منها أكثر من ٣١ مليون نسخة. ونال العديد من الأوسمة والتقدير. ومن بين مؤلفاته (الخيميائي) - فيرونيكا تقرر - موتها - وإحدى عشرة دقيقة -).

والخيميائي رواية رمزية لباولو كويلو نشرت لأول مرة في عام ١٩٨٨. وقد تم الترحيب بها باعتبارها من الروايات الكلاسيكية الحديثة، وكانت مكتوبة أصلاً باللغة البرتغالية

\* كاتبة وشاعرة من الكويت.

تدور الرواية حول فتى أندلسي "سانتياغو" تعلم في المدرسة وأحب له والده أن يعمل كاهناً، ولكنه اختار أن يرعى الغنم اعتقاداً منه أن ذلك سيجعله يسافر ويتنقل في الأرض ويتعلم أكثر ويعرف أناساً وأصدقاء جدد، وكان يقضي وقته أثناء الرعي في قراءة الكتب.

أناساً وأصدقاء جدد، وكان يقضي وقته أثناء الرعي في قراءة الكتب. كان يلجأ إلى كنيسة مهجورة نبتت فيها شجرة جميز فيترك الغنم ترعى هناك أو يؤويها إلى مبنى الكنيسة ويجلس تحت شجرة الجميز يقرأ أو ينام أو يتأمل ويناجي نفسه والكون. ويذهب أحياناً إلى مدينة طريف ليبيع بعض أغنامه أو أصوافها، وفي المدينة تعرف على ابنة التاجر الذي كان يبيعه الصوف وتحدثا سوياً، وشعر برغبة كبيرة في البقاء في المدينة ليظل قريباً من الفتاة.

يرى الفتى في المنام حلمًا تكرر مرتين جعله يهتم بتفسيره، فقد رأى نفسه مع نعاجه حين جاء إليه طفل وأمسك بيده وأخذه إلى أهرامات مصر وأراه مكاناً محددًا في الأهرام، وقال له ستجد هناك كنزاً، فذهب إلى عجوز غجرية في المدينة وحديثها عن حلمه لتفسره، قالت له العجوز إن الأحلام هي لغة الرب فإذا كانت بلغة الناس استطعت تفسيرها، ولكن إذا كانت بلغة روحك فلا أحد سواك يستطيع تفسيره، وقالت له إن حلمك يصعب تفسيره، يجب أن تذهب كما طلب منك الطفل ولن آخذ منك الآن مقابل تفسير الحلم، ولكن إذا وجدت الكنز أريدك أن تدفع لي مقابل ذلك، وطلبت منه أن يقسم على ذلك.

، ومنذ ذلك الحين ترجمت إلى ٥٦ لغة ، ودخلت سجل غينيس العالمي كأكثر الكتب المترجمة من قبل كاتب على قيد الحياة. وقد بيع منها أكثر من ٦٥ مليون نسخة في أكثر من ١٥٠ بلداً ، لتصبح واحداً من أفضل الكتب مبيعاً في التاريخ. وهي مستمدة من التراث العربي، وتستلهم الفلسفة العربية الإسلامية في البحث عن السعادة والمغامرة والتفاعل مع الحياة والكون وفهم الناموس العام الذي ينظم ويدير الكائنات والمجرات من أصغرها إلى أعظمها في منظومة موحدة.

تدور الرواية حول فتى أندلسي "سانتياغو" تعلم في المدرسة وأحب له والده أن يعمل كاهناً، ولكنه اختار أن يرعى الغنم اعتقاداً منه أن ذلك سيجعله يسافر ويتنقل في الأرض ويتعلم أكثر ويعرف

عاد الفتى إلى قريته واستخرج الكنز، كان صندوقاً مليئاً بقطع ذهبية قديمة وأحجار كريمة وأقنعة ذهبية وتماثيل مرصعة بالماس ومخلفات غزو نسيته البلاد منذ زمن بعيد. لقد وجده في قريته تحت شجرة الجميز كما أخبره الفارس، وهبت ريح شرقية قادمة من أفريقيا لا تحمل رائحة الصحراء ولا التهديد بالغزو، ولكن تحمل أريج عطر يذكره جيداً حين ودع فاطمة في منتصف الليل قبل أن يسافر مغادراً، فابتسم وقال: هأنذا يا فاطمة، إنني قادم.

ما يكفي لشراء قطيع من الغنم يفوق قطيعه الأول بمقدار الضعف، وفكر في العودة إلى الأندلس ليفتح دكاناً في طريف ويتزوج ابنة التاجر التي أحبها، ولكنه التقى رجلاً انجليزياً سافر منذ عشر سنوات ليتعلم الكيمياء ويريد أن يسافر إلى مصر ليقابل خيميائياً عربياً يقيم في واحة الفيوم استطاع أن يحضر إكسير الحياة الذي يطيل العمر ويحمي من المرض وأن يكتشف حجر الفلاسفة الذي يحول المعادن إلى ذهب، وأقنع

وفي المدينة يلتقي سانتياغو برجل عربي عجوز، قال له إن اسمه ملكي صادق، ووجد أن هذا الرجل يعرف حلمه ويعرف كثيراً من أسرارهِ وخصوصياته التي لا يعرفها أحد سواه، وطلب منه أن يعطيه من الأغنام مقابل أن يعلمه كيف يبلغ مكان الكنز المخبوء، ويبيع الفتى سانتياغو خرافه ويعطي الشيخ ما طلبه، ولكنه لم يقدم له مقابل ذلك سوى نصيحة عامة "يجب أن تقرأ الإشارات التي تساعدك على معرفة طريقك" وانتزع من صدرية ذهبية معلقة في رقبته حجرين كريمين يدعى أحدهما أوريم والآخر توميم وقال له يمكنك أن تسألها إذا احتجت، وحاول أن تتخذ قراراتك بنفسك، لقد أعطيتني ستة خراف لأنني أخبرتك عن أشياء تعرفها ولكنني ساعدتك على اتخاذ قرار.

### إكسير الحياة

سافر سانتياغو إلى طنجة وتعرض هناك للسرقة وصار في المدينة غريباً لا يملك شيئاً، وعرض على صاحب محل لبيع أدوات زجاجية أن ينظف له متجره مقابل طعامه، فقال له التاجر: لن تحتاج لذلك حتى تأكل، فيجب علينا أن نطعم الغريب والجائع دون مقابل، ولكنه وافق على تشغيله في المحل مقابل عمولة، وعمل الفتى وكسب في عام واحد

تعتبر شخصية سانتياغو هي الشخصية المحورية للرواية، وبينما تبدأ الحكاية، يرى القارئ العالم بصورة رئيسية من خلال وجهة نظره. إذ تمثل رحلته الطويلة الصعبة رحلة كل شخص خلال الحياة.

سانتياغو بهرافته إلى مصر لعله يجد كنزه، واشترى جملين لينضم إلى قافلة كبيرة متجهة إلى مصر.

تعبّر القافلة الصحراء ويتعلم سانتياغو أشياء كثيرة، ويتعرف في الليالي عندما يستريح الرجال ويتحلقون حول النار على أشخاص حكماء وشجعان، وتتوطد علاقته بالإنجليزي وإن لم يحب كتبه التي كان يطيل تأملها، وتتحدث عن الزئبق والأملاح. ويمكث سانتياغو في واحة الفيوم فترة طويلة بسبب حروب طاحنة تدور في المنطقة بين القبائل جعلت طريق القوافل خطرة ومستحيلة، ولأنه يتقن اللغة العربية فقد استعان به الإنجليزي للبحث عن الكيميائي المقيم في الواحة وفي أثناء البحث تعرف على فتاة اسمها فاطمة وأحبها وقرر أن يبقى في الواحة ليعيش معها. وهنا يبدو كويهل متأثراً بالصوفية الإسلامية

ومعجباً بها باعتبارها منهج علم وحياة وفلسفة ويستشهد بالصوفي الذي يدين فيما تعلمه لثلاثة هم لص وطفل وكلب.

تدل الإشارات سانتياغو على أن المحاربين سيهاجمون الواحة فيذهب إلى زعيم الواحة ليخبره برؤياه، ويتشاور زعماء الواحة طويلاً، وأخيراً يتحدث إليه الزعيم قائلاً إنهم يصدقونه لأنه قبل ألفي عام جاء إلى مصر فتى مثلك اسمه يوسف استطاع بتفسيره لحلم الملك أن ينقذ مصر من المجاعة، وبالفعل يهاجم خمسمائة محارب الواحة ولكن أهلها الذين كان من بينهم ألفا فارس محارب كانوا مستعدين لهم فأوقعوهم في كمين وقتلوهم جميعاً، وكافأ الزعيم سانتياغو بخمسين قطعة ذهبية وبتعيينه مستشاراً.

ويأتي الكيميائي إلى سانتياغو ويتعارفان ويتحدثان طويلاً وينصحه بالسفر إلى الأهرام ليتعقب حلمه، ولكن الفتى كان يفضل البقاء في الفيوم والزواج من فاطمة والعمل مع الزعيم، فيقول له الكيميائي، "إذا لم تتبع حلمك فسوف تفقد أسرارك ولن تظل مستشاراً، وتصبح مجرد تاجر في الواحة"، ويتعذر سانتياغو بالحرب الدائرة، فيبدي الكيميائي استعداداً لمرافقته ومساعدته في الوصول فهو يعرف كما قد أخبره طرق الصحراء.



### حجر الفلاسفة

ويعترضهم في الطريق محاربون أشداء ملثمون، ويفتشونهما ويجدون مع سانتياغو كمية من الذهب ومع الخيميائي زجاجة تحتوي على سائل أصفر وقطعة زجاجية كأنها بيضة فيسألون الخيميائي فيجيبهما: هذا السائل هو إكسير الحياة الذي يطيل العمر ويحمي من المرض وهذا حجر الفلاسفة الذي يحول المعادن إلى ذهب، فيضحك الرجال كثيراً ويضحك معهم سانتياغو والخيميائي ثم يخلون سبيلهما، فيسأل سانتياغو رفيقه: كيف تخبرهما عن هذا السر العظيم؟ فقال له: لكي أريك قانوناً بسيطاً من قوانين الكون، وهو "عندما نجد أعظم كنوز الدنيا فقد لا نتيقن أنها لأننا لا نؤمن بوجودها".

وتعترضهما مجموعة أخرى من المقاتلين وتلاحظ أنهما مرا بمعسكر أعدائهما دون أن يعترضوهما فيقرررون أنهما جاسوسان للأعداء، ويقرررون قتلهما، ولكن الخيميائي يقنعهم بإطلاق سراحهما مقابل الذهب الذي يحمله سانتياغو وبعد أن يريهما قدرة الفتى الخارقة على التحول إلى رياح عاصفة. ثم يصلان إلى الجزيرة وينزلان عند راهب قبطي، وهناك يستريحان ويحول الخيميائي كمية من الرصاص إلى ذهب.

رواية مثيرة تتفجر بالتفاؤل، فهي من نوع من الرواية التي تقول لك إن كل شيء ممكن طالما كنت تريد حدوث ذلك حقاً. وقد يبدو وكأنه نسخة مبسطة فلسفة وغموض العهد الجديد. ولكن كما يصرح كويلهو فإن "الأشياء البسيطة هي أكثر الأشياء قيمة والحكماء فقط هم من يقدرون ذلك".

فوضع الرصاص في قدر وسخنه على النار طويلاً ثم مزجه بجزء من حجر الفلاسفة لا يزيد على شعرة فتحول الرصاص إلى ذهب وتركه يبرد ثم قسمه إلى أربعة أجزاء أعطى الأول للراهب والثاني لسانتياغو وأخذ الجزء الثالث وأودع الرابع لدى الراهب ليعطيه إلى سانتياغو إذا احتاج إليه.

ويمضي سانتياغو إلى الأهرام وتبهره بعظمتها وتناسقها، ويتبع الإشارات حتى يهتدي إلى المكان الذي يجب أن يحفر فيه، ويمضي الليل طوله يحفر، وفي الصباح يهر به فرسان ملثمون فيفتشونه ويسألونه ماذا تخبئ ويقتادونه إلى خيمة القائد، ويحدثه بقصته، فيضحك الفارس طويلاً، ويقول له هل جئت من

الليل قبل أن يسافر مغادراً، فابتسم وقال:  
هأنذا يا فاطمة، إنني قادم.

تحليل رموز الرواية:

كما يشير عنوان الكتاب ، فموضوعه  
الرئيسي هو الخيمياء (الكيمياء)،  
فالخيمياء تعني التغيير. وعلى المستوى  
الحرفي تصف الخيمياء تحويل المعادن  
القاعدية إلى ذهب ثمين. والعملية  
الكيميائية هي قوة من قوى الطبيعة ،  
و ليست بعملية تحول سهلة. فالقوى  
الطبيعية تحول المعادن القاعدية إلى  
ذهب، ولكن من أجل القيام بذلك تستغرق  
وقتا جيولوجياً طويلاً جداً وتستهلك قدراً  
هائلاً من الضغط والحرارة.

والخيميائي هو شخص ذو معرفة نادرة  
وغامضة ، يعرف كيفية تسريع تلك  
العملية الطبيعية ويستخدم أدوات خاصة  
لتكوين الذهب من الرصاص. ومنذ بداية  
هذه القصة ، يهتم سانتياغو بشكل واضح  
في تطوير وتجربة التغيير. وهو قد تعلم  
اللغة والدين من خلال دراسة في الحلقة  
الدراسية ، ولكن غير راض عن التعلم  
الذي يحدث من خلالها.

وتعتبر شخصية سانتياغو هي الشخصية  
المحورية للرواية ، وبينما تبدأ الحكاية،  
يرى القارئ العالم بصورة رئيسية من  
خلال وجهة نظره. إذ تمثل رحلته  
الطويلة الصعبة رحلة كل شخص خلال

إسبانيا وأمضيت سنة تعمل، وسرت في  
الصحراء من المغرب إلى مصر وتعرضت  
للسلب مرتين، وكادت تقتل مرات عدة  
من أجل حلم، لقد حلمت مرتين أن ثمة  
كنزاً في كنيسة مهجورة في قرية إسبانية  
مدفون تحت شجرة جميز نبتت في أرض  
الكنيسة يأوي إليها رعاة الغنم لكنني لم  
أتبع حلمي، فلست غيباً إلى هذا الحد  
لكي أجتاز الصحراء الهائلة لأجل حلم  
رأيت مرتين، وتركة الفارس وانصرف.  
وفهم الفتى سانتياغو الإشارة، وعرف أن  
الملك المعجوز والكيميائي والفارس المثلث  
هم شخص واحد، وأنه ترك له الذهب  
عند الراهب ليعود إلى إسبانيا. وضحك  
الراهب عندما رآه يعود من جديد وسأله،  
أما كان يمكنك أن تجنبني ذلك كله،  
وسمع الريح تجيبه: "ولكن لو أخبرتك لما  
شاهدت الأهرام".

وعاد الفتى إلى قريته واستخرج الكنز،  
كان صندوقاً مليئاً بقطع ذهبية قديمة  
وأحجار كريمة وأقنعة ذهبية وتمائيل  
مرصعة بالماس ومخلفات غزو نسيته  
البلاد منذ زمن بعيد. لقد وجدته في  
قريته تحت شجرة الجميز كما أخبره  
الفارس، وهبت ريح شرقية قادمة من  
أفريقيا لا تحمل رائحة الصحراء ولا  
التهديد بالغزو، ولكن تحمل أريج عطر  
يذكره جيداً حين ودع فاطمة في منتصف

ومن المثير للاهتمام أن نرى أن كويلهو يعرض الشخص الذي ينكر تعقب حلمه بأنه الشخص الذي ينكر رؤية الله ، وأن "كل شخص سعيد يحمل الله بداخله" ورغم ذلك فقليل فقط من الناس يختارون اتباع الطريق الذي تم تهيئته لهم ، ويجدون الله أثناء بحثهم عن مصيرهم ، ومهمتهم على الأرض.

من الرمزية أيضاً أن سانتياغو يجد رفيق روحه وأسرار الحكمة في برية الصحراء. والبرية هي رمز تم استخدامه من قبل الكثيرين من الكتاب العظماء مثل جين أوستن في "حديقة مانسفيلد" ، وشكسبير في "الملك لير". وفي الصحراء ، يلتقي سانتياغو بتوأمة الروحي ويكتشف أن الحب هو جوهر الوجود والخلق. وكما يفسر كويلهو ، عندما نحب ، نحاول دائماً تحسين أنفسنا ، وعندها يكون كل شيء ممكناً.. وموضوع الحب ألهم غنائية جميلة في كتابة كويلو: "أنا أحبك لأن الكون كله تأمر لأجلي لكي أقترب منك".

ويشير كويلهو أيضاً إلى أن أولئك الذين لا يمتلكون الشجاعة لتعقب "أسطورتهم الشخصية" محكوم عليهم بحياة الفراغ والبؤس وعدم تحقيق الرغبات. فالخوف من الفشل يبدو أكبر عقبة أمام السعادة. وكما يعترف بائع الكريستال المعمر بشكل

الحياة. فوالدا سانتياغو ربياه على الاحترام وأرسلاه إلى المدرسة لدراسة اللغة والدين. وكانا يأملان بأنه سوف يصبح كاهناً لا أن يعيش حياة الكدح مثلهما. ورغم ذلك فقد كانت طبيعته الفضول وحب معرفة كل شيء عن العالم وظل يلتمس السفر حتى يتمكن من اكتشاف أشياء لنفسه. ولذا اختار أن يصبح راعياً حتى يتمكن من السفر. وتعلم الأشياء بنفسه مباشرة.

إن "الخيمنيائي" ، هي رواية مثيرة تتفجر بالتفاؤل ، فهي من نوع من الرواية التي تقول لك إن كل شيء ممكن طالما كنت تريد حدوث ذلك حقاً. وقد يبدو وكأنه نسخة مبسطة لفلسفة وغموض العهد الجديد. ولكن كما يصرح كويلهو فإن "الأشياء البسيطة هي أكثر الأشياء قيمة والحكماء فقط هم من يقدرون ذلك".

وكما يقول الخيميائي نفسه ، عندما كان يظهر لسانتياغو على هيئة ملك قديم "عندما تريد حقاً حدوث شيء ، فإن الكون كله يتأمر لتحقيق رغبتك". هذا هو جوهر فلسفة الرواية وحافز ذو أصداء في كتابة كويلهو لـ "الخيمنيائي". ولعل هذا هو سر نجاح كويلهو وهو أنه يقول للناس ما يريدون سماعه، أو بالأحرى أنه يقول لهم أن ما يتمنونه ولكن لم يظنوه ممكناً أبداً. يمكن أن يكون محتملاً.

تراجيدي : "أخشى أن خيبة أمل كبيرة تنتظرني ، ولذا فإنني أفضل أن أحلم". وهنا يجسد كويلهو حقاً مأساة الإنسان الذي يضحي بتحقيق رغباته في سبيل الامتثال، هو يعرف أن بإمكانه تحقيق العظمة لكنه ينفي فعل ذلك ، وينتهي به الأمر بحياة فارغة.

إن قصة الكنوز التي يجدها سانتياغو على طول الطريق تعلمنا، كما لم تفعل سوى قصص قليلة، الحكمة الأساسية من الاستماع إلى قلوبنا ، وتعلم قراءة البشائر المتناثرة على طول مسار الحياة ، وفوق كل شيء ، تعقب أحلامنا .

الأحلام ، الرموز ، الإشارات ، والمغامرة تتابع القارئ مثل أصداء أصوات الحكمة القديمة في "الخيماي" ، وهي الرواية التي تجمع أجواء التصوف في العصور الوسطى مع أغنية الصحراء.. مع هذه التحفة الفنية يصرح كويلهو على أنه لا ينبغي لنا أن نتجنب مصائرنا، ويحث الناس على متابعة أحلامهم ، وذلك لأن إيجاد "أسطورتنا الشخصية" ، ومهمتنا على الأرض هي الطريق للعثور على "الله" ، بمعنى السعادة ، الالتزام ، والغرض النهائي من الخلق.

مدلولات معينة لبعض الأشياء والأماكن:

✕ العملات الذهبية: وتمثل مساهمة والد سانتياغو في كنزه.

✕ الكنيسة القديمة المهتمة: وتمثل الدين والإيمان. فلا زالت توفر الملاذ والمرافئ تأوي الكنز المخفي ، على الرغم من أنها غير صالحة للاستعمال.

● حجارة الأوريم والتميم: وهي عبارة عن أحجار وسيطة تمثل حكمة الرجل العجوز والتوجيه الموجود إذا كان سانتياغو في حاجة إليه بالفعل.

● صندوق الكنز: ويمثل مصير سانتياغو، فالقطع النقدية الذهبية القديمة والأشياء الثمينة الأخرى هي الشكل المكرر أو المطور للمعادن الأقل شأنًا. ورمزياً ، يمثل الكنز، كنز سانتياغو الفعلي، والذي هو تطور روحه ، وتصريح فاطمة بالحب الأبدي والنمو الروحي لسانتياغو وتطوره هما مكافأته الحقيقية.

● القافلة: وتمثل رحلة الحياة وأخطارها المتأصلة ، والأنواع العديدة من الشخصيات التي نقابلها على طول الطريق، كما تمثل السلامة.

● الشجرة: صورة الشجرة وهي تنمو في وسط الكنيسة القديمة هي صورة مغايرة للطبيعة وللدن وتمثل أدوار الطبيعة والإيمان في هذه الحكاية.



الحبكة:

تتابع القصة سانتياغو ، ذلك الراعي الشاب الذي يعيش في اسبانيا ، في رحلة لتحقيق أسطوره الشخصية والعثور على كنزه في أهرامات مصر. والفرق بين حبكة الخيميائي وحبكة المأساة (التراجيديا) ليس اختلافاً في البنية المنطقي، وإنما هو مجرد اختلاف في وجهات النظر تجاه الحياة. فالمأساة تعالج الشخصيات والأحداث بشكل جدي ، تحت سيطرة قانون المصير الذي لا يرحم ، في حين أن الكوميديا تعامل الشخص والأحداث فكاهي ، في إطار تسوية من التقاليد الاجتماعية. أسلوب العرض:

تحكي الرواية قصة سانتياغو ، صبي يمتلك حُلماً وشجاعة لتابعته، فيبعد الاستماع الى "العلامات" يشرع الصبي في مغامرته الشخصية في رحلة شبيهة برحلة يولييسيس (عويلس) في التتقيب واكتشاف الذات ، والبحث رمزياً عن كنز خفي يقع بالقرب من الأهرامات في مصر.

يبدأ الكتاب من وجهة نظر سانتياغو ، كما يرويها راوية ذو معرفة غير محدودة يصف ما يشعر ويفكر به سانتياغو. وتكشف وجهة النظر هذه عن التغييرات

الطفيفة التي يمر بها ، وتتيح للقارئ أن يشارك في تبصره واكتشافاته. التغييرات التي يختبرها سانتياغو مهمة لموضوع الكيمياء، وحقيقة أن وجهة نظره هي المهيمنة يساعد على تأكيد ذلك الموضوع. والسرد لا يتوقف فقط عند وجهات نظر سانتياغو، وإنما هو مثل كاميرا سينمائية، حيث تتعد وجهة نظر القصة من المشاهد القريبة، عندما يكون ذلك ضرورياً، لتظهر على نطاق أوسع ضمن منظور شامل متكامل.

عندما قرر الذهاب، كانت نصيحة والده الوحيدة له هي "سافر في العالم حتى ترى أن قلعتنا هي الأعظم ، وأن نساءنا هن الأكثر جمالاً". وفي رحلته يرى سانتياغو عظمة العالم ويقابل جميع أنماط البشر مثيري الاهتمام مثل الملوك والخيميائيين. لكنه في نهاية الرواية ، يكتشف أن "الكنز يكمن حيث ينتمي قلبك" ، وأن الكنز كان الرحلة بحد ذاتها والاكتشافات التي قام بها ، والحكمة التي اكتسبها.

من وقت لآخر تظهر للمواجهة فجأة شخصيات هامشية هي فقط في القصة من أجل مشهد واحد صغير لأن وجهة نظرهم سيشار إليها لاحقاً، مثل: "عندما ترغب في شيء، فإن الكون بأسره يطاوعك للقيام بتحقيق رغبتك" و

يلتقي فاطمة، حبه الكبير؛ فيعتمد في داخله صراع بين البقاء إلى جانبها، ومتابعة الرحلة بحثاً عن الكنز.

"الخيميائي" هي الرواية التي يمكن أن تعجب الجميع، لأننا جميعاً يمكننا أن نتعرف على أنفسنا من خلال سانتياغو (الشخصية الرئيسية)، فكل منا يحلم، ويموت من أجل من يقول لنا أنها قد تصبح حقيقة. والرواية تجمع بمهارة بين كلمات الحكمة والفلسفة وبساطة المعنى واللغة، مما يجعلها مقروءة بشكل خاص ومما يحسب لصالحتها كأفضل الكتب مبيعاً.

"ليس هناك سوى شيء واحد يمكنه أن يجعل الحلم مستحيلاً وهو الخوف من الفشل". ففي الملخص الذي كتب على غلاف الرواية: "في طريقه للعثور على كنزه الحلم، تقع أحداثاً كثيرة، استحالة كل حدث منها إلى عقبة تكاد تمنعه من متابعة رحلته، إلى أن يجد الوسيلة التي تساعد على تجاوز هذه العقبة. يسلب مرتين، يعمل في متجر للبلور، يرافق رجلاً إنجليزياً يبحث عن أسطوره الشخصية، يشهد حروباً تدور رحاها بين القبائل، إلى أن يلتقي بالخيميائي عارف الأسرار العظيمة الذي يحثه على المضي نحو كنزه، وفي الوقت نفسه

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

\* باولو كويلهو، ترجمة: جواد صيداوي - الخيميائي "O Alquimista" - الطبعة الأولى 2001، دار المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت.

## رواية "بين الصحراء والماء" <sup>(1)</sup> لمحمد العريمي : ...هاجس التفرد

بقلم: د. صبري مسلم \*

لم يعد النموذج الروائي الأوروبي هو الوحيد في المشهد الروائي العالمي إذ اقتحمه باقتدار زخم من الروائيين المنتمين إلى أميركا اللاتينية ومنهم على سبيل الاستدلال غابرييل غارسيا ماركيز ولا سيما في روايته الشهيرة مائة عام من العزلة إذ انبثقت رؤية مؤكدة هي أن المراقبة إلى العالمية لا يمكن أن تتحقق عبر تقليد النموذج الروائي الأوروبي وإنما عبر سلم المحلي وتفاصيله بل المغرق في محليته، وهو على وجه الدقة ما يشكل نبرات الصوت الخاص والبصمات التي لا تشبهها أية بصمة أخرى، وهذا ما أكدته تماماً الرواية العربية العالمي نجيب محفوظ حين عبر من خلال زقاق المدق وخان الخليلي وحي السيدة زينب إلى ذرى العالمية، وهاهو الروائي العماني محمد عبيد العريمي ينطلق من هذه الرؤية ذاتها كي يستشرف أفقاً جديداً بسعة الصحراء والماء قطبي هذه الرواية المهمة مجزراً لهذا الانتقال من البداوة إلى المدينة وبأسلوب الفنان الذي يجيد اختيار الزاوية التي ينفذ منها إلى مثل هذا الموضوع المركب مع استيعاب لا يخفى لطبيعة الفن السردية التي تنفر من المباشرة والقيود القسرية ولغة التنظير وتلوذ بدلاً عن ذلك بالتقنيات والأدوات الفنية السردية من شخصيات وحوار وحدث وفضاء زمكاني وجملة سردية ناصعة.

وتشع هذه الرواية بمحاور عدة لا يمكن التوقف عندها جميعاً، بيد أن أهمها من وجهة نظري هو هذه الرؤية المتوازنة للغرب الأوروبي إذ تخلو هذه الرواية تماماً من

\* أكاديمي عراقي مقيم في الولايات المتحدة الأمريكية.



في أول لقاء له معها فإنه استطاع أن يكسب احترامها واحترافها به بعد ذلك، يرد في الرواية ومن خلال مذكرات راكساند التي أهدتها له في حفل تخريجها " انتهيت قبل قليل من جلسة المحادثة الأولى مع محمد... هذا الفتى العربي الساذج الذي أمضى الساعة الأولى ينظر إلى الزرين النافرين من تحت البلوزة على جانبي صدري أكثر مما كان يستمع إلى الكلمات التي تخرج من فمي " ولكن الفتى البدوي وبعد بضعة أشهر فقط يندغم بقوة مع ذلك المجتمع المتحضر ويستطيع أن يغير الانطباع الأول عنه حين تكتب عنه راكساند دي براون " اتضح لي أن الفتى العربي الذي وصفته بالسخف خلال لقائي الأول به حينما كنت أتعلم في معهد اللغات بالكلية، اتضح لي اليوم أنه نبيل الخلق، فقد حضر إلى الكنيسة لمواساتي بوفاة جدي، كان يرتدي حلة سوداء أنيقة وبهسك بأصابعه السمر وردة بيضاء وضعها بخشوع جم إلى جانب الجثمان، وعندما أהלوا التراب على التابوت كان كتفه يلامس كتفي، شكراً يا محمد " .

وبذلك يثبت محمد ودعيد بطل الرواية

الانبهار التام حد الحيرة وهي الرؤية التي كرسها توفيق الحكيم في روايته المعروفة عصفور من الشرق، ولعل الكاتب توفيق الحكيم يؤرخ لمرحلة سابقة ولسياق حضاري مختلف مع أنه ينتمي إلى الماضي القريب، ولا ينطبق ما ذكرناه على رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح التي انطوت على موقف عدائي من الغرب الأوروبي، وقد صب مصطفى سعيد بطل الرواية غيظه وكراهيته على الفتيات الأوروبيات اللواتي عاشرهن ومنهن جين مورس وسيمور وأن همند و شيلا غرينود وسواهن، وما صور النساء الأوروبيات إلا أصدقاء لإحساس بطل الرواية مصطفى سعيد بالظلم والنبذ أمام جبروت الغرب وغطرسته ولم يجد وسيلة من وجهة نظره لمواجهة الغرب بل ومعاقبته إلا من خلال نسائه اللواتي كان يجيد النفاذ إلى قلوبهن وإغوائهن والإطاحة بهشاعرهن.

وفي رواية بين الصحراء والماء يمكن أن تكون الأمريكية ( راكساند دي براون ) ترميزاً للغرب الأوروبي وأميركا على وجه التحديد، وإذا كان ( ودعيد ) بطل الرواية لم يحسن التصرف مع راكساند

وبما لا يدع مجالاً للشك أن البداوة التي حملها في رأسه وأسلوب تفكيره بوصفها بنية فكرية وثقافية حاضرة في كيانه لم تقف حائلاً بينه وبين أرقى أنماط الحضارة وأعلاها شأواً هناك في الغرب الأميركي، ولم تدفعه تلك البداوة إلى الانكماش والانغلاق وإنما أثبت محمد ودعيد أنه قادر على أن يتكيف وبمرونة عالية لهذا الزخم من الأفكار والسلوك والرؤى التي لم تدر بخلده حين كان محاصراً برمال الصحراء وقيمها وتقاليدها.

ولأن صلة (ودعيد) بالصحراء هي صلة الأم بولدها فإنه يتماهى بقيمتها وعاداتها التي تغلغت إلى أعماق ذاته، يرد على لسان بطل الرواية "أنا بدوي عجنته صحراء الربع الخالي بقسوتها ملول وصعب المراس، شبيه بالبيئة التي جاء منها، تلك التي استتفدت كل ما لديه من طاقة على الصبر " بيد أن هذا لا يعني وبأي شكل من الأشكال أنه نظر إليها بناء على رؤية رومانسية أو افتراضية بل إنه كابد مرارتها وخبر جديدها وعاش حرمانها وهو ما نستشفه من خلال سطور رواية محمد عيد العريمي التي يصعب

أن نحدد الحد الفاصل فيها بين الرواية والسيرة الذاتية، فهي رواية مضمخة بعبق السيرة الذاتية، أو أنها سيرة ذاتية مصوغة وفقاً للتقنية الروائية، وفي كل الأحوال نسج العريمي نسيجاً يقع ما بين الرواية والسيرة الذاتية أو لنقل إنه ألقى الخط الفاصل بينها، وقادته موهبته إلى نمط آخر من السيرة الذاتية التي تتخطى حدود الفرد الواحد لتعبر عن سيرة أمة بأكملها، ومن منا يجرؤ على إنكار جذره البدوي بيد أن هذا الجذر يمكن أن يكون ميزة حين تمتد بعض القيم الصحراوية النبيلة إلى أعماق إنسان هذا العصر ولا سيما جيل الروائي ذاته، بيد أن هذا الجذر قد يكون عبئاً ثقيلاً على كاهل إنسان هذا العصر حين ينكمش على بداوته ويعجز عن التواصل مع مستجدات هذا العصر.

وإذا استعرنا مقولة الفيلسوف الإغريقي هيرقليطس الذي يشير إلى أننا لا يمكن أن ننزل إلى النهر مرتين لأن هناك أبداً مياهاً تجري فإن هذا مما ينطبق على البداية التي بدت رمانها متحركة بحيث لا يمكن أن تنزل إلى الصحراء مرتين لأن هناك أبداً رمالاً

جديدة تحتضن قدميك إشارة إلى أن هذه الصحراء قد تغيرت تماماً ولم تعد كعهدنا بها مهاداً للقيم التي اعتدنا عليها بل تسلل إليها ما يجافي انطباعنا عنها، وهذا ما ختم به العريمي روايته مشيراً وعبر التقنية الروائية الفنية إلى استحالة عودتنا إلى الصحراء بعد أن ابتعدنا عنها مراحل زمانية ومكانية لا مجال لتجاوزها ويستقي هذا من آخر زيارة قام بها بطل الرواية لوائي المر المهاد المكاني الأول له وهو يقع على طرف صحراء الربع الخالي إذ يرد من خلال وعيه وبضمير المتكلم " وصلت الوادي وقد استبدلت المنطة بسيارة ذات دفع رباعي، لم أجد القرية ولا ديار قطينها، اختفى الوادي تحت كثبان الرمال ولا أثر لحياة كانت، وقفت ونظرت في كل الاتجاهات لا شيء غير الجذب والقحط ورمال مجنونة قضت على مظاهر الحياة بقسوة ووحشية "، مما يوثق الرؤية الموضوعية للصحراء والبداءة ومن خلال رواية بين الصحراء والماء وبأسلوب الفن المرفف الذي يتخذ من التقنية الروائية جسراً لرؤية متعمقة ووعي حاد بطبيعة السياق الحضاري الذي نعيشه في هذه المرحلة الخاصة من تاريخ نهضتنا العربية الراهنة.

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(1) "رواية الصحراء والماء"

- تأليف محمد عيد العريمي- سلطنة عمان.

- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 2008م.



# مقالات

موسوعة الحكايات الألمانية

كريستين كيوان، ترجمة د. حصة الرفاعي

عبد الله الفرج.. بين الضحى والعامية (2-2)

عبد الله الحاتم

بواكير الإصدارات الثقافية في قطر

محمد عبدالله صادق

# مقالات

## موسوعة الحكايات الألمانية مرجع فلوكلوري أساسي

مقال عن موسوعة الحكايات الشعبية بجامعة الملك أرنست

أوجست في جوتنجن بألمانيا

مترجمه بتصريف عن مذكرة تعريضية صادرة عن هيئة

تحرير موسوعة الحكايات الشعبية باللغة الإنجليزية

بقلم: كريستين كيوان\*

ترجمة: د. حصة الرفاعي\*\*

جامعة الملك أرنست أوجست في جوتنجن بألمانيا من الجامعات العريقة والمعروفة عالمياً، لا لمساهماتها في مجال العلوم الطبيعية فحسب، بل لأن الأخوين ولیم ویاکوب

جرم اللذين أسسا علم قصة اللغة الألمانية وعلم الفولكلور في عام ١٨١٢، كانا من بين أساتذتها وباحثيها المشهورين. لقد عمل الأخوان جرم في وظيفة أمين مكتبة، إلى جانب عملهما أستاذين في علوم اللغة والتاريخ والفولكلور منذ عام ١٨٢٩ حتى عام ١٨٣٧، حينما أقالهما الملك أرنست أوجست مع مجموعة من الأساتذة لا اعتراضهما على إلغاء الدستور.

لم يمد الأخوان جرم ثانية إلى جوتنجن، ولكن ميراثهما الفكري ظل حاضراً في تلك المدينة في منزلين متجاورين، أحدهما رمادي اللون والثاني ذو لون أصفر، وهما يشكلان مؤسستين لأكاديمية العلوم التي تدين بالفضل بصورة مباشرة أو غير مباشرة للأخوين جرم، في التبنى الرمادي الذي يضم الأرشيف، يوجد قاموس الأخوين جرم

\* إحدى أعضاء هيئة تحرير موسوعة الحكايات الشعبية.

\*\* أكاديمية وباحثة من الكويت.

على سبيل المثال : إنشاء أرشيف موسع لنصوص الحكايات لاستيعاب مصادر المواد الأدبية ومجموعات الحكايات من كل أنحاء العالم ، إلى جانب دراسة كم هائل من الأدب الذي يتناول تلك الحكايات. ومن هذه البدايات المتواضعة في الخمسينيات، ومع تشجيع ودعم من المؤسسات الحكومية والأهلية ، أنشئ ذلك المركز الوثائقي الشامل .

أما الموسوعة التي اتفق على طبعها باللغة الألمانية ، فقد استعان رانك بجهود مساعدين من باحثي الفولكلور في ألمانيا هم: هيرمان بوسنجر ، و لفجانج بروشنير، ولوتس روهرج ، وروولف شيندا ، بالإضافة إلى العالم المتخصص في مجال الحكاية الخرافية ماكس لوثي من سويسرا الألمانية . ونظراً لشمولية مفهوم الموسوعة ذي الدلالة العالمية ، فقد تطلب الأمر أن يتولى تحريرها أساتذة متخصصون في آداب عالمية ، فمثلاً كان أحد أعضاء هيئة التحرير المتفرغين متخصصاً في الأدب السلافي ، والثاني معنياً بالأدب الروماني. ومنذ عام ١٩٨٦ انضم إليهما متخصص في الأدب الشرقي هو أورلو مرزولف . ومعظم هؤلاء ممن ينتمون إلى الجمعية الدولية لأبحاث الحكايات الشعبية ، التي أسسها رانك في عام ١٩٦٠ . وبعد مرحلة إعداد استغرقت خمسة عشر عاماً ، تم طبع أول حولية من الموسوعة (Fascicle) في عام ١٩٧٥ ، ثم توالى إصدار أجزاء الموسوعة.

الذي استغرق إنجاز ما يقرب من مئة عام ، ويتم إعداده الآن للطبعة الثانية . أما المبنى الأصفر، فيضم نماذج من علم الفولكلور ، أهمها موسوعة الحكايات الشعبية والتي يمكن أن تعرّف ، بصورة أدق ، بعنوانها الفرعي : دليل الحكاية الشعبية التاريخي والمقارن . والموسوعة هي - بحق - مرجع أساسي : لأنها بمثابة رصد لأبحاث في مجال الحكاية الشعبية العالمية امتدت على مدى مئة وثمانين عاماً ، وهذا العمل المتميز بدأ في نهاية عقد الخمسينيات ، واضطلع به العالم الألماني كرت رانك . ( Kurt Ranke ١٩٨٥-١٩٠٨ ) .

وقد اقترحت إحدى دور النشر في برلين على رانك أن تكمل العمل الذي بدأه عن كتاب الحكايات الألمانية ، ولكن رانك كان يدرك أن الإنجاز العلمي المتميز يجب أن لا يبقى محصوراً في نطاق قومي وموضوعي محدّد يقلل من فائدته، وأن من الأفضل أن ينحو منحى توثيقاً للحكايات العالمية التي تداولها الناس شفويّاً، أو تم جمعها في كتب أدبية على أيد أناس وجماعات عرقية من كل أنحاء العالم ، وكان التركيز بالطبع على أوروبا ودول تأثرت بالأدب الأوروبي ، ومنطقة الشرق الأوسط ، وشمالي أفريقيا ، فيما يمكن أن يصطلح على تسميته خريطة الحكايات الخرافية ، علماً أن مفهوم رانك الجديد للحكايات الخرافية يعكس طموحاً يتطلب جهداً تحضيرياً كبيراً منه



الفولكلور علم يتداخل مع علوم أخرى إنسانية واجتماعية . لذلك يسهم في تحرير الموسوعة متخصصون في مجالات فقه اللغة ، والأدب ، والانثروبولوجيا الثقافية ، وعلم الديانات ، وعلم النفس ، والاجتماع ، وتاريخ الفن .

وقد جرت العادة أن يقدم الباحثون مقالاتهم مرة في السنة ، في لقاء بين الكتّاب المحليين وهيئة التحرير أو عن طريق المراسلة . ويتم قبول معظم المقالات بسهولة لأن هيئة تحرير الموسوعة على اتصال دائم مع عدد كبير من المتخصصين في ألمانيا وخارجها ، وإن عددا من الكتّاب الراغبين في الإسهام يرسلون طلبات مشاركة في تحرير الأبحاث . ومع ذلك هنالك إسهامات من الصعب قبولها ، منها أولاً : الحقول التي يتوافر فيها كثير من الباحثين على درجة متساوية من الذكاء والمعرفة ، ثانياً : الموضوعات ذات الطابع العام بالنسبة لبُحث الحكاية الشعبية والتي قد لا ينظر إليها بارتياح ، ثالثاً : الموضوعات التي تكون دون المستوى المطلوب ، مثل : الحكايات التي تتبع طرازاً ثانوياً ، والتي كثيراً ما تضم محتوى باهتاً لا يثير اهتمام أي من الدارسين . رابعاً وأخيراً : الموضوعات التي تحتاج الكتابة فيها إلى متخصصين في حقول أخرى ولكنهم في الوقت نفسه على قدر من المعرفة بمستلزمات البحث في مجال الحكاية الشعبية ، وفي هذه الحالات ربما يكون من الصعب التوصل إلى حل يرضي الجميع .

وفي صيف عام ١٩٩٧ ، طبعت أول حولية من الجزء التاسع ، وتبعتها حولية ثانية في صيف ١٩٩٨ . وهذا يعني أن الموسوعة قد تجاوزت منتصف الطريق من العمل الجاد . ويخطط المهتمون لإصدار أربعة عشر جزءاً ، بالإضافة إلى جزء خاص بالفهرس مع قائمة بثبت المراجع . وتضم قائمة المداخل ، ألفين وست مئة وتسعة وتسعين مقالاً تم ترتيبها وفق تسلسل أبجدي ؛ ثلاثون بالمئة منها بإسهام من المحررين وأعضاء هيئة التحرير . وربما يظن البعض أن هذا العدد هورقم مبالغ فيه . ولكن من المهم أن يعرف القارئ أن المحررين وأعضاء هيئة التحرير قد اكتسبوا خبرة طويلة في مجال عملهم في حقل الحكايات الشعبية العالمية المقارنة . علماً أن عدداً كبيراً من الكتّاب هم من الألمان . ومع ذلك تبقى إسهامات زملائهم من بلدان أخرى أمراً لا يمكن إنكاره . ففي العشرين سنة الأخيرة ، كان هنالك ما لا يقل عن أربع مئة متخصص من حوالي خمسين بلد شاركوا في إعداد الدليل (Handbook) .

وتدل عناوين الموسوعة الفرعية دلالة واضحة على اتجاه الموسوعة نحو دراسة الحكاية الشعبية من منظور تاريخي مقارن . لذلك نجد معظم المساهمين من المتخصصين في علم الفولكلور ، ومع ذلك لا يتبع القائمون على الموسوعة منهجاً عالمياً واحداً فحسب ، بل يطبقون منهج التداخل بين العلوم . ومعروف أن

### ١- مادة الحكاية

### ٢- تاريخ البحث

### ٣- النظرية

المجموعة الأولى؛ وتعنى بمادة الحكاية التي تستحوذ في الغالب على الجزء الأكبر من الموسوعة . وفي هذه المجموعة يشغل المبحث الخاص بطرز الحكاية الشعبية حيزاً كبيراً من هذا الجزء. ذلك أن الموسوعة تتبع في التصنيف فهرس طرز الحكايات الشعبية العالمية للباحثين أنتي آرن وستيث تومبسون. كما تبنت من قبل نظام الأخوين جرم في تصنيف مجموعتهما (الحكايات المنزلية). والتي قسمها الباحثون إلى حكايات رومانسية ، وحكايات دينية ، وحكايات الحيوان التي يرجع معظمها إلى الأدب الكلاسيكي في القرون الوسطى ، وتشمل الحكايات الخرافية ، وحكايات الوحش ، وحكايات السحر التي يعود جلها إلى تلك المرحلة التاريخية . علاوة على الحكايات الفرنسية التي دارت على ألسنة الحيوانات ، وحكايات الشطار والعيّارين في التراث الشرقي ، مثل شخصية جحا ، و النكت والأقاصيص، وأخيراً الصيغ القصصية .

وتتضمن الدراسات المعنية بطرز الحكايات تحليلاً بسيطاً لسمات الحكاية الأساسية التي يتم تداولها في بلدان مختلفة. وتبحث أيضاً في مجال النصوص التي جمعت في المصادر الأدبية مع توثيق

وبصورة عامة لا يتمنى المحررون وأعضاء هيئة التحرير أن يمارسوا رقابة على الكتاب ، ولذلك فإن الآراء المتنوعة والمتعارضة مقبولة . فهناك باحثون مقتنعون بأن الحكايات الشعبية تتناقل بالدرجة الأولى شفويا ، على حين يؤكد آخرون أن ذلك غير صحيح . وأكثر المعنيين بالفولكلور يتخذون موقفاً محايداً من ذلك . وتتبقى مسألة أخرى تثير الاهتمام ، وهي: هل يكون رواة الحكاية في الغالب من الرجال أم من النساء ؟ ، وثالثاً : فيما يتصل بتطبيق نظريات التحليل النفسي في دراسة الحكاية الشعبية ، وبالأخص منهج يونج، علم النفس التحليلي ، الذي استخدمه في تفسير الأسطورة و مغزى الحكاية. وهو منهج شائع بين علماء الفولكلور. وله عدد كبير من المؤيدين. لذلك فإن الكتابات التي تتناول نظرية يونج وإسهاماته في دراسة الحكاية الخرافية لا تمنع من النشر، على الرغم من تحفظ بعض الدارسين على هذا الاتجاه ، ومع إدراك القائمين على الموسوعة أن نشر هذا النوع من الدراسات ربما يعرضهم للنقد الشديد . وعادة يتم التحفظ على الكتابات ذات الطابع الشخصي، أو التي تتسم بالانحياز لتوجهات معينة تتعارض مع سياسة الموسوعة العامة .

محتوى الموسوعة : تنقسم إلى ثلاث مجموعات هي :

١٩٦٠، مركزاً شاملاً لتوثيق الحكايات التي جمعت من أرشيفات عالمية . كما يضم الأرشيف نسخاً تربو على أربعمئة ألف حكاية ، تم تصنيفها وفق فهرس أرن- تومبسون لطرز الحكايات ، وينفرد هذا الأرشيف من بين أرشيفات الفولكلور الأخرى بضم نصوص حكايات عالمية ، إذ يشتمل على نصوص حكايات من كل من : ألمانيا وفرنسا واسكندنافيا وهنغاريا وروسيا والدول السلوفاكية . بالإضافة إلى حكايات شرقية وشرق أوسطية وقوقازية . فيما عدا البرتغال التي حالت ظروف مادية ولغوية دون تضمين كم كبير من تراثها القصصي في مواد الأرشيف . و معظم المواد التي تجلب من أرشيفات عالمية يتم ترجمتها إلى اللغة الألمانية ، مع وجود عدد كبير من الحكايات مدون باللغة الانجليزية لكي يستفيد منها الباحثون الأجانب الذين يقصدون الأرشيف للعثور على مادة أبحاثهم . وإلى جانب استخدام فهرس أرن- تومبسون في تصنيف مواد الأرشيف ، تم استخدام الفهارس المحلية والوطنية التي ظهرت بعد ذلك . بالإضافة إلى عدد كبير من المقالات التي صدرت حول الحكايات الشعبية ، والمؤلفات التي اقتصرت على مجموعة معينة من عناصر الحكايات مثل أجزاء الجسد ، والفاكهة ،

تاريخ الحكاية وخط انتشارها . وفي بعض الأحيان تتضمن هذه الدراسات معلومات عن خلفية الحكاية التاريخية والاجتماعية ، بالإضافة إلى التفسيرات والعروض التصويرية ، واستخدامها الأدبي والجماهيري . وهذالك ما لا يقل عن ألفي طراز في فهرس أرن- تومبسون ، استغلت منها الموسوعة ألف طراز . أماقائمة المداخل فتضم ثلاثة طرز جديدة ، وردت على أنها عناصر في فهرس تومبسون لعناصر الحكايات الشعبية . (١) مثال على ذلك حكاية المرأة العجوز التي كانت تدعو الله أن يحفظ دكتاتوراً حتى لا يأتي من هو أشد منه ظلماً .

وجدير بالذكر أن تأليف دراسات معنية بطرز حكايات شعبية موثقة علمياً ، تشكل أعمالاً رائدة تستحق النشر في الموسوعة . ومعظم هذه الدراسات اضطلع بها أعضاء هيئة تحرير الموسوعة ، لأن لديهم اتصالاً مباشراً بمواد الأرشيف ، والمؤلفات المودعة في المكتبات المتخصصة . ويتم كذلك إرسال نسخ من المواد الأرشيفية إلى المشاركين في التأليف ، بعضها بصورة منتظمة ، وبعضها الآخر بناء على طلب . ويستقبل الأرشيف عدداً من الزوار لأغراض علمية خاصة بهم . ويشكل الأرشيف الذي تم بناؤه في عام

1 - الطراز بهوجب تعريف تومبسون ، هو حكاية تراثية ذات كيان مستقل . أما العناصر فهي الوحدات القصصية التي تتكون منها الحكاية .



والنباتات ، والمباني ، والظواهر الطبيعية ، والثقافية، والتقاليد الدينية ، والقصص التي تتناول الحياة الزوجية والخيانة الزوجية ، والنكت التي تدور حول بعض الأقليات والشخصيات التاريخية . ومن بين الذخيرة الهائلة التي يضمها أرشيف الحكايات مواد تتصل بشخصيات الحكاية . وهناك شخصيات على قدر كبير من الأهمية بحيث تخصص لها الموسوعة مداخل كاملة ، مثل الساحرة والشيطان، والغول والقرزم. تلك التي يكثر ذكرها في سياق الحكاية السحرية . على حين يضطلع ببطولة الحكاية الخرافية شخصيات مثل الملك والملكة ، والأمير والأميرة ، والأميرة وزوجة الأب وابنتها. ويمكن دراسة شخصيات الحكاية من منظور بنائي بحيث تقسم إلى شخصيات رئيسة ، وأخرى ثانوية ؛ خيرة أو شريرة . وتنعى الموسوعة أيضا بالشخصيات الحيوانية التي يرد ذكرها في الحكاية الشعبية ، والخرافة الروائية ، والتراث الملحمي الذي يتضمن أنواعا مختلفة من الكائنات الوحشية . ومن أهم الحيوانات ذات الدور الفاعل في نصوص الحكايات، السمكة والطائر والفيل والذئب والحسان والقرود والحمار وغير هؤلاء . وتحققي بعض أبحاث الموسوعة بدراسة شخصيات تاريخية شاع ذكرها في الحكايات و اكتسبت ملامح أسطورية، منها : نابليون بونابرت، وبهرام ملك إيران ، والخليفة هارون

والنباتات ، والمباني ، والظواهر الطبيعية ، والثقافية، والتقاليد الدينية ، والقصص التي تتناول الحياة الزوجية والخيانة الزوجية ، والنكت التي تدور حول بعض الأقليات والشخصيات التاريخية . ومن بين الذخيرة الهائلة التي يضمها أرشيف الحكايات مواد تتصل بشخصيات الحكاية . وهناك شخصيات على قدر كبير من الأهمية بحيث تخصص لها الموسوعة مداخل كاملة ، مثل الساحرة والشيطان، والغول والقرزم. تلك التي يكثر ذكرها في سياق الحكاية السحرية . على حين يضطلع ببطولة الحكاية الخرافية شخصيات مثل الملك والملكة ، والأمير والأميرة ، والأميرة وزوجة الأب وابنتها. ويمكن دراسة شخصيات الحكاية من منظور بنائي بحيث تقسم إلى شخصيات رئيسة ، وأخرى ثانوية ؛ خيرة أو شريرة . وتنعى الموسوعة أيضا بالشخصيات الحيوانية التي يرد ذكرها في الحكاية الشعبية ، والخرافة الروائية ، والتراث الملحمي الذي يتضمن أنواعا مختلفة من الكائنات الوحشية . ومن أهم الحيوانات ذات الدور الفاعل في نصوص الحكايات، السمكة والطائر والفيل والذئب والحسان والقرود والحمار وغير هؤلاء . وتحققي بعض أبحاث الموسوعة بدراسة شخصيات تاريخية شاع ذكرها في الحكايات و اكتسبت ملامح أسطورية، منها : نابليون بونابرت، وبهرام ملك إيران ، والخليفة هارون

ويحظى التراث القصصي الديني الذي أهمله الدارسون بعناية خاصة من كتاب الموسوعة . حيث تؤكد بعض الدراسات على قيمة هذا التراث . ومن أهم الأعمال التي تناولت هذا الجانب قيام عضو هيئة التحرير السابق ، ألفريد موسر راث بجمع الخطب الدينية الكاثوليكية وتحليلها . على حين اعتنى زميله أرنست هينرك ريرمان بتراث البروتستان الديني، وسلط ولفجانج بروشنير الضوء على تراث الطائفتين .

وهكذا قطع لنا قيمة موسوعة الحكايات الشعبية الألمانية في كونها مرجعاً أساسياً في مجال الفولكلور . إذ تشمل على أبحاث علمية مهمة يعود تاريخ بعضها إلى ما قبل مئتي عام من الدراسات التاريخية المقارنة في حقل التراث القصصي الشعبي . ومنذ عام ١٩٧٩ ، شارك متخصصون من أقطار تربو على خمسين قطرا في كتابة دليل الموسوعة . ويجري الآن إصدار العدد التاسع منه ، وهو يتألف من أربعة عشر جزءاً . وتقسم الموضوعات التي يتكون منها الدليل إلى ثلاث مجموعات أساسية هي: مادة قصصية، مصادر دينية وأدبية وتاريخية



تعتري هذا العمل الكبير وتواجهه القائمين عليه ، منها على سبيل المثال، الحروب والمشكلات السياسية التي تجري في مناطق كثيرة من العالم وتؤدي في معظم الأحيان إلى فقدان الاتصال بالباحثين ، وتوقف المشروع الخاص بتلك المناطق ، كما حدث في حرب الخليج الثانية ، وأفغانستان ، والبوسنة، وتقسيم جيكوسلوفاكيا . بالإضافة إلى التطور المستمر الذي يطرأ على علم الفولكلور، ويؤدي إلى تغيرات جذرية في المفاهيم والمناهج والنظريات . وهذا يستلزم تجديداً مستمراً موازياً في توجه الموسوعة .

، تاريخ البحث العلمي ، ومنها على سبيل المثال : بحث عن تاريخ الدراسات الوطنية والمحلية ، وسير الباحثين والجامعيين ورواة الحكايات .

وأخيراً الجانب النظري، ويتضمن المناهج وتوجهات الباحثين النظرية ، وأوساط المتلقين ، والأنواع الأدبية ووظائفها، ومحيط الحكايات الطبيعي ، وشكل الحكايات المعماري . وينبغي الإشارة إلى أن هدف هذا المشروع الضخم الذي استغرق ويستغرق مدة طويلة من الإعداد، هو الرغبة الصادقة في تحقيق إنجاز علمي عالمي غير مسبوق .

ويبقى الاعتراف بوجود مشاكل جمة

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# من تاريخ البيان مقالات

## عبد الله الفرج بين الفصحى والعامية (2-2)

بقلم: عبد الله الحاتم\*

وأما في الهجاء فإن له قصيدة من أعنف ما قاله في الهجاء وقد صب فيها جام غضبه على رأس عرجوز كانت تقطن بالضرب من بيته ولها قصة طريفة معه.

فمن المعروف عن الشاعر أنه علم من أعلام الفن والطرب وكان مجلسه الخاص (دخيته) عبارة عن منتدى رحب يلتقي فيه هواة الطرب وعشاق الفن وزواد الشعر والأدب من أمراء ووجهاء وغيرهم وكانت هناك عرجوز تقطن بالضرب من بيت الشاعر وكانت كلما مرت حول بيته وسمعت آلات الطرب وهي ترسل أنغامها راحت هي الأخرى ترسل شتائمها وكلماتها المشحونة بالتهديد والوعيد إلى صاحب البيت ومن فيه، وعبد الله الفرج يسمع منها هذه الألحان كل يوم صباح مساء وقد أعيته الحيلة معها، فلجأ إلى الشعر يهجوها به، والهجاء سلاح الشعراء، قال:

يا ناس من يفلح مدى الكدابة  
واطلب عسى ما يستلاذ إلا به  
من يلعن الشيطان واخته يؤجر  
ويضوز عند الرب يوم أحسابه  
بلوى تلبتني عرجوز غبرا  
نماسة فتانة سبابه  
ما أدري تظن إلها حلال عندي  
والا لها شرط علي واتعابه

\* كاتب وباحث من الكويث (1916-1995)

أشوف غيري ما فرت عرضه ولا  
قامت تسایل عن هواه ودأبه  
ما أدري تحاذر يا ملا من سطوته  
أو خايفه يشي عليها كلابه (١)  
ملعونة جازت عليها اللعنة  
حيث أنها كالعقرب اللسابه  
كالحية الرقطا عسى يهيا لها  
"صل" مقر السم بين أنيابه (٢)  
أعوذ بالله السميع العالم  
من شوف ذيك الحية المنسابه  
تومي بكيعان وظهر مدبح  
ولسان ما يبرح يسيل العابه  
تشبه عجوز للبريمي جد فنت  
وأظن ذي من نسل ذيك اللابه  
حطت بنا شي وهو ما هو بنا  
يا ويلها من ربها المغتابه  
محد يرد الفاجره عنا قبل  
يهجم عليها المنطني بحرابه (٣)  
طبت بعرضي واستباححت شتمي  
حال عنك ما هو بالملامتاه  
ما صان عيبه وانستر بحجابيه  
والله والله الذي ترجى الملا  
عفوه وتخشى سطوته وتهابه  
يا إن ما عقلتي من جنونك هالذي  
مدعيك لعروض الملا ثلابه  
لا طلالك بالزرنوخ مثل الجريا  
لو كان طلايك يقط أثيابه (٤)  
بالعون جاوزت الحدود بفعلك  
وأظن عمرك تم باقي حسابه  
ولي عسى مالك صديق يذكر  
إن فر بالصرف الدهر دولابه  
يا مال ما ينقض من كبد السما  
نجم يتيح من القدر وأسبابه  
يدق منك الحيل وإن دقك فلا  
يرحمك خطاف البصر مشهابه  
والا فجني يخلبص عقلك  
يجيك تحت الليل في جلبابه  
يجيك مثل الذيب حاديه الطوى  
يهجم عليك مكشر بأنياه  
فهم الذنوب قط ما غراك ببطنك

جروك من رجلك سواة الجيفة

واقضى بك الحباس يم "دبابه" (٦)

وكأنما شتائم هذه العجوز ودعواتها  
لاقت قبولا في السماء فإن هذه الندوة  
ما لبثت أن انفرط عقدها وتبدد شملها  
وكأنما كانت قوة هذه الدعوات استهدفت  
الشاعر أكثر من غيره، فالحقد لم ينتثر  
والشمل لم يتبدد إلا بالإفلاس المالحق  
الذي لحق به وأتى على الأخضر واليابس  
فيه، فاضطر بعد الثروة الضخمة التي  
تعد بالملايين وبعد الجاه العريض إلى  
قبول الصدقة وانتظار الزكاة، وأخيرا  
الموت غريبا عن بلده، فقد روى أنه لجأ  
في أواخر أيامه إلى بيت الحاج أحمد  
النعمة في البصرة لاتقاء الجوع وبقي  
فيه إلى أن أدركته المنية عام ١٣٢٠هـ.

وهذا ما كان يخشاه صديقه محمد بن  
فوزان ويترقبه له، فقد حذره من مغبة  
التبذير ومن بطانة السوء، في جلي  
قصائده تصريحاً وتلميحاً، فقال مخاطباً  
إياه في قصيدة.

أرفق على المال الذي منه تعتاش

خله عن العازات يغنيك دايم

وقال ملمحاً من باب التذكير:

واعرف ترا بالمال تصليح الأحوال

والأفقير ما فيه كود الشناعة

رجل بلبيا مال ما هو برجال

لوهو على الجسره طويل ذراعه

هذه نماذج حية من شعره الدارج في  
أهم ميادين في الغزل والمديح والثناء  
والهجاء لم نجهد أنفسنا في اختيارها  
ولم نصرف من الوقت في إعدادها إلا  
وقت نسخها من ديوانه، نضعها أمامك

أيها القارئ العزيز لتعمل رأيك في هذه  
المقارنة وأنا على ثقة بأنك سوف لا ترى  
صعوبة في الخروج منها برأي حصيف،  
معارضات عبدالله الفرج لأشعار ابن  
لعبون:

الذي نلحظه على شاعرنا الفرج أنه مولع  
بالمعارضات الشعرية لدرجة قصوى كما  
نرى ذلك واضحاً في ديوانه الذي عارض  
فيه جل أشعار محمد ابن لعبون، وبعضاً  
من قصائد الشاعر عبدالله بن ربيعة.

وليس من عيب قطعاً أن يعارض شاعر  
قصيدة لشاعر آخر لأن ذلك من  
باب الإعجاب بالشئ، أو النزوع إلى  
مضاهاتها، ولكن العيب كل العيب أن  
يعارض كل قصائد هذا الشاعر غثها  
وسمينها، ويختصه دون غيره، ويعطل في  
نفسه ملكة الإبداع والحركة، فيصبح في  
نظر الغير عالة عليه، والشاعر الأصيل  
هو الذي يبدع ويسبق غيره إلى المعنى  
والابتكار لا من يقلد غيره في كل خطوة،  
كما هي حال عبد الله الفرج مع الشاعر  
محمد بن لعبون في معارضته له، فابن  
لعبون قال:

يا ركب ما سرتوا بيوسف اليعقوب

قبل الضجر ينباح والليل غريب

عارضها عبد الله الفرج بقوله:

يا الله يا ركب تعني بمكتوب

حاوى سلام ما حوته المكاتب

وقال ابن لعبون:

خلا السفح يا عواد ما فيه من هله

عقب خبرذا به غير راءك وصفصافي

وعارضها عبدالله الفرج:

على السفح للتسليم يا ركب عجلوا في



عسى بانحراف العيس لي مشف وشافي  
وقال ابن لعبون:  
هل الدار يا عواد إلا منازل  
سباريت يا عواد خافي ارسومها  
وعارضها عبدالله الفرج:  
هل الدار إلا ضافيات ارسومها  
وهل شاخص في الحي إلا رسومها  
وقال محمد بن لعبون:  
تعالى يا سلمى تعالى لجهالي  
وليضك عليل دوم للتالي  
وقال عبدالله الفرج:  
تحملت يا مي العنا منك عزالي  
ولا طعت بك باللوم عمي ولا خالي  
وقال محمد لعبون:  
يا منازل مي في ذيك الحزوم  
قبلة الفيحا وشرق عن سنام  
وقال عبدالله الفرج:  
هل عرفت الدار خافية الرسوم  
أو منع عرفك لها منها الهدام  
وقال محمد بن لعبون:  
يا منازل مي عن قبة حسن  
من يسار وعن قبر طلحة يمين  
وقال عبدالله الفرج:  
طال ليلى من جفا جفني الوسن  
عن نظير العين وابديت الكمين  
وقال محمد بن لعبون:  
ألا يا بارق يوضي جناحه  
شمال وابعد الخلاخاني  
وقال عبدا لله الفرج:  
علامي ما أمل من النياحه

وفشر السد مضجوع كمني  
وقال ابن لعبون:  
فلا ذر نور الشمس والشمس خدها  
ولا القمر السيار ان شيف ساير  
وقال عبدالله الفرج:  
تفكرت بالدنيا وشفت العباير  
ومن عاش في الدنيا يشوف العباير  
وعارض الشاعر ابن ربيعة في قوله:  
نفس عليها بينق الغي شاهها  
غني على المظهور منها وشاهها  
وبقيت أجاب ساجعات على الدوح  
مستارق جفني عن النوم شاهها  
هاش الكرى عن فوق عيني بلابليل  
وبضامري ربي هواها بلابليل  
مالي وذمعي كن على خده بلابليل  
والروح عن جسمي بقلعت مداها  
هادم ركن صبري ولا لي ملكها  
يا ما عليه احببت مظلم دجاها  
وقال عبدالله الفرج معارضاً لها:  
انهاك يا نفس عناها وشاهها  
ما هوب عن (شاهه) بمنحى وشاهها  
أغواك براق خلب وغرك  
زيط الرياب ومي وإنما وشاهها  
هاش الغرام وراعني قل الأنصاف  
من مخجل غزلان حوضي والأنصاف  
بلوى بليت بمن حكي بدر الأنصاف  
من راقل بتغور قلبي رماها  
هامر ضميري يا علي منه والنو  
ورق الحمى من كثر ما ون ونو

وقال ابن ربيعة:

من حابر يايوي عدوه حاله

بين الجلا والعسر والكبر واعبال

متسمت يوري الجلد والجماله

وأسمم بين التمانى والامال

وقال عبدالله الفرغ:

من حابر بابكار الأفكار متهم

ما راح من لح النوايب هيامه

يوري الجلاده والجلد فيه ما لوم

من هاجس بالخوف كثر أوهامه

وعلى رغم من هذه المعارضات التي

يمثل بها ديوان الشاعر عبدالله الفرغ

فإن ذلك لا يعني عجزه عن الحركة

والإبداع والوصول بالمعنى على أبعد مدى

بين أفئدة الجماهير، فللشاعر عبدالله

الفرغ قلائد رائعة فيها من جمال المنطق

وسهولة اللفظ ورقة الأسلوب وسمو

المعنى وفيها من الحركة والإبداع ما لا

يمكن لشاعر معاصر أن يجاريه فيها أو

أن تحدثه نفسه بالوقوف إلى صفه، هذه

حقائق يتبثك عنها ديوانه.

والمعارضات بين الشعراء كثيرة لا

يحصرها القلم وهي في الغالب تحدث

لأحد سببين، المضاهاة أو الإعجاب،

فأحمد شوقي مثلاً أعجبه قصيدة ابن

زيدون:

أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فعارضها بقوله:

يا نائح الطلح أشباه عوادينا

نشجى لواديك أم ناسي لوادينا

وعارض قصيدة البردة للبوصيري:

أمن تذكر جيران بندي سلم

مزجت دمعا جرى من مقلة يدم

بقصيدته "تهج البردة":

ريم على القاع بين البان والعلم

أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

وعارض قصيدة أبي الحسن الحصري

القيرواني المشهورة:

يا ليل الصب متى غده

أقيام الساعة موعده

بقصيدة:

مضناك جفاك مرقده

ويكاه ورحم عوده

وقصيدة الحصري هذه عارضها أكثر

من أربعين شاعراً بين معلوم ومجهول، لم

يظفر أحد منهم بمجاراتها.

والمعارضات في الشعر لم تكن معروفة

قبل عصر الانحطاط الذي بدأ بإنهيار

الدولة العباسية سنة ٦٥٦ هـ واستمر

حتى ظهور محمد علي وهو ما يسمى

بعض النهضة والانطلاق.

وللشاعر عبدالله الفرغ بعض القصائد

والمقطوعات الشعرية الركيكة الخالية من

الجدية والفائدة ويبدو لنا فيها الشاعر

وقد كد قريحته كدا وأجهد نفسه إجهاداً

لا مثيل له. هذه القريحة التي تعودت

الانقياد له دوماً لتعطيه ما يريد نجدها

هذه المرة وقد تمردت واستعصت عليه

فيحاول يأساً قهرها وإذلالها وهي لا

تزيده إلا عناداً وإصراراً، ثم نراها في

آخر الأمر تستجيب له مرغمة كارهة،

لتعطيه، ولكن ليس بالقدر الذي اعتدناه

في جملة أشعاره، والشاعر في هذه

الأشعار أو هذه البهلوانيات، على أصح

تعبير، يروم شيئاً واحداً هو إظهار نفسه  
بمظهر الشاعر القدير المتسلط على كل  
ميادين الشعر وبحوره وفنونه وما ينبغي  
أن يكون من فنونه وأن بإمكانه نظم  
قصيدة مهمة الحروف وأخرى معجزة،  
وثالثة بأنواع البديع إلى غير ذلك، ومن  
هذه القصائد هذه المهمة:

أحمد الله عد ما حاول وسام

واحدا رام العلا دوم وسام

أحمدته وأوحده دوم عدد

ما دعاه لحام اولاد سام

إلى آخره، والقصيدة تبلغ أربعة وثلاثين  
بيتاً، أما معجزة الحروف فموال "من  
الروض" وهي:

التاء تبينت بنت غييتني بنت

تفتن بزي يجن جننتني بنت

تبينت بين ثنتين بنت

تقدني في جفن ظبي غضيض شفت

تجنيت خيبت ظني بنت شفت

تلفت بزي جذبي زي جذبة شفت

بييت في عين شين شيبنتني بنت

وأما قصيدته التي شحنها بأنواع البديع  
حتى أثقلها وأملها فهي:

الحال رهن العنا والقلب أسر الهم

والعين لا في الليالي تنام والأيام

يا نايح نح عسى غشى يعم يغم

عنى غنى يزوم بزوم سام شام

يا صاح فوض لمولاك الأمر والحكم

إن حام عسرك ترى الأيام ما تنضام

لا تكثر أو تخاف الضيم أو تهتم

لو كان روحك سبهاها البارق البسام

ملكنت وما ظنتني تنظام وتكلم

ما ظن بالعون من وعلا ينظام

راعتك كلام العدو اللي شناه الذم

لو قال تنظام كذاب واصر نمام

كل لك يقول لو في هب به من نم

سلب بلس عند دنع ما شنا يتشام

ما ذم صخل يعوم وجاهله بعدم

مدعيه لهاج رموعي الخصم دام

لو ذاك به خير سر نفسه نعم وانعم

بالنعمه اللي نظرها الخاص ويا العام

هذه القصائد ونظائرها يعتمد إليها بعض  
الشعراء ويجهدون أنفسهم بها لا لشيء  
سوى البهولة. وعلى كل حال فشاعرنا  
الفرج قطب من أقطاب الشعر العامي  
وعلم من أعلام الفن والموسيقى.

- العدد السادس، سبتمبر، ١٩٦٦م.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الهوامش:

(١) يشي: يحرش

(٢) صل: نوع من الأفاعي السامة.

(٣) المنطني: عند العامة المملوءة غيظاً،

وفي اللغة العربية المريض.

(٤) يقط: يخلع ثيابه.

(٥) حباة: امرأة من أسرة الصباح.

(٦) دباة: الدباب سجن معروف في

الكويت، وقد سمي بهذا الاسم لأن

السجناء يدبون فيه ديباً لشدة الظلام.

## بواكير الإصدارات الثقافية في قطر

بقلم: محمد عبدالله صادق\*

يمكن القول بأن بداية الإصدارات في قطر عرفت مع مطلع القرن العشرين، حيث كان المنفور له الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني حاكم قطر (١٨٧٨-١٩١٣م) الذي أبدى اهتماماً بنشر العلم والتعليم من خلال جلب العلماء والمشايع إلى قطر، أول من مهد لدخول الكتب والمؤلفات العربية والإسلامية ونشرها داخل قطر وخارجها بالرغم من تداخل الأحداث والظروف السياسية المتداخلة التي جرت في عهده من أجل تأسيس إمارة قطر.

وقد عرف عن الشيخ قاسم بن محمد حبه لمجالسة العلماء ومراسلتهم والطلب بزيارتهم لقطر والاحتفاء بهم، وكان للشيخ قاسم بن محمد صلة ود ومحبة مع العلامة محمد شكري الألوسي، وقضيلة الشيخ العلامة محمد بن عثيمين، والشيخ سليمان بن عبدالله بن عبد الوهاب.

ومعروف عن الشيخ قاسم بن محمد، أنه قام بطباعة كتاب (فتح المنان للألوسي)، وكتاب توضيح الخلاف في جواب أهل العراق للشيخ سليمان بن عبدالله بن عبد الوهاب وذلك في عام ١٣١٩هـ) في الهند. إضافة إلى شراء عدد من الكتب والمؤلفات في العقيدة والشريعة الإسلامية من الهند والنول المجاورة وتوزيعها على العلماء والمشايع في قطر.



\* باحث من قطر



الحديثة ومن تلك الأجهزة الحكومية تأسيس دار المعارف العامة عام ١٩٥١م والتي تطورت فيما بعد إلى وزارة المعارف العامة عام ١٩٥٦ م.

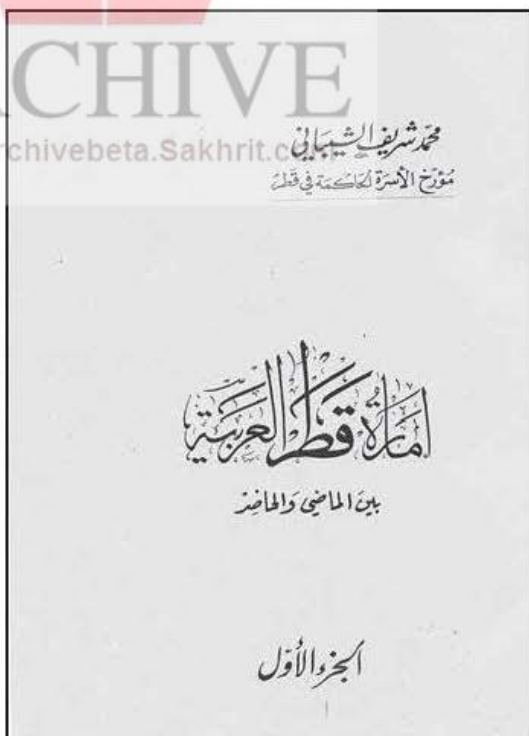
وفي عام ١٩٥٤ م تم إنشاء أول مكتبة عامة في دولة قطر في دار المعارف أطلق عليها مكتبة المعارف العامة في حين ظهرت أوائل المكتبات التجارية الخاصة بعد ذلك مباشرة مثل مكتبة التلميذ ومكتبة العروبة التي أنشأها السيد عبدالله حسين نعمة حوالي العام ١٩٥٥ م.

شهد عهد المغفور له حاكم قطر الأسبق الشيخ علي بن عبدالله آل ثاني (١٩٤٩- ١٩٦٠) م رواجاً في طباعة ونشر الكتب والمؤلفات الثقافية وتأسيس المكتبات العامة والخاصة حيث قام رحمه الله بطباعة ما يقارب مئة كتاب على نفقته الخاصة في الشريعة والتفسير والتاريخ والشعر في مطابع مصر ولبنان وسوريا والعراق ووسع من عناوين ومواضيع الكتب والمؤلفات التي تحتفظ بها المكتبة لتشمل مختلف العلوم والفنون و التخصصات العلمية والأدبية والدينية والثقافية والفكرية، وأطلق عليها لاحقاً دار الكتب القطرية والتي افتتحت رسمياً (١٩٦٢) م.

وقد كان ولع المغفور له الشيخ علي بن عبدالله بالكتاب والكتاب والعلم والعلماء أنه

كما عرفت دور ومنازل بعض الشيوخ والأعيان والميسورين من أهل قطر في مدينة الدوحة والخور احتفاظها ببعض كتب الشريعة والتفسير ودفاتر أوزان اللؤلؤ وبعض الكتب الأدبية والشعرية، وكانت أغلب هذه الكتب تجلب من البحرين والكويت والأحساء والهند عن طريق السفرة الشراعية لتجارة وطلب العلم للميسورين من أبناء الأعيان و كانت الكتب تحفظ داخل صندوق معدني وتلف جيداً بالقماش.

وفي عام ١٩٤٩ م تم تصدير أول شحنة نفط من قطر إلى أسواق النفط في العالم وتم استثمار عائدات النفط تلك في تأسيس أجهزة وهياكل الدولة



لحكومت قطر صدر العدد الأول عام ١٩٦١، ومجلة الدوحة الثانوية والتي صدرت من دار المعارف قطر ١٩٦١م وجريدة العرب كأول يومية سياسية جامعة في عام ١٩٧٢ م والتي أصدرها السيد عبدالله حسين النعمة وكان قبل ذلك في عام ١٩٧٠ م كان قد أصدر مجلة العروبة.

ويذكر للسيد عبدالله حسين النعمة أنه أول من جلب مطبعة إلى قطر وكان ذلك ١٩٥٦ م كما عرفت مطبعة علي بن علي في عقد الستينات القرن الماضي.

ونذكر بأن أول الدوريات من المجلات والصحف العربية و الخليجية و التي تناولت قطر على صفحاتها في خمسينيات القرن الماضي ومنها على سبيل المثال

أنشأ مكتبة خاصة به عرفت بمكتبة الشيخ علي العامة والتي أوصى بها رحمه الله بأن تكون مكتبة عامة يرتادها العموم وجعل لها أوقافاً تصرف على هذه المكتبة والتي مازالت موجودة وقائمة حتى يومنا هذا.

ومن أهم الإصدارات الثقافية الأولى في قطر والتي كانت أغلبها تطبع على نفقة الحاكم خلال عقد الخمسينيات و الستينات في العهد الماضي نذكر منها ( الرسائل العلمية التسع قاسم الدرويش فخر ١٩٥٧، دوان المعاني في مدح آل ثاني أحمد بن يوسف الجابر ١٣٧٥، القول السديد فيما يجب على العبيد الشيخ محمد بن عبدالعزيز المانع ١٩٦٠، دوحسة اليلابل عبيد الرحمن السماودة ١٩٦٠، قطر ماضيها

وحاضرها مصطفى مراد الدباغ ١٩٦١، إمارة قطر العربية سابين الماضي والحاضر محمد شريف الشيباني ١٩٦٢، ديوان الخلفي ماجد بن صالح الخلفي ١٩٦٢، تاريخ قطر العام محمود بهجة سنان ١٩٦٦) وإضافة إلى هذه الإصدارات التي عرفت في قطر اصدار الصحف والمجلات والتي كانت تطبع في الدوحة كان أولها نشرة شركة نفط قطر الإخبارية والذي صدر العدد الأول منها ١٩٦٠م، الجريدة الرسمية



#### المصدر

١- ملحق جريدة الأهرام المصرية ١٩٥٩ م قصة نجاح من قطر - السيد عبدالله حسين نعمة، من الأسماء اللمعة اللوحة مكتبة العروبة.

٢- نظرات على مواقف من حياة مؤسس قطر الشيخ قاسم - بقلم حفيده الشيخ خالد بن محمد بن غانم آل ثاني - جريدة الراية القطرية العدد ١٤٩٤، ١٨ ديسمبر ٢٠٠٨ م.

٣- سيرة الشيخ علي آل ثاني كما كتبها حفيده الشيخ خالد بن محمد بن غانم آل ثاني - (بدر الشيخ علي با حياء التراث العربي المطهر من اعظم ما قام به حكام في بلاد العرب - طبع الشيخ علي مايزيد عن المائة كتاب في شتى الفنون والعلوم) - الحلقة ١٩ - ٢٠ - جريدة العرب القطرية العدد ٧٤٠٥ - ٢٠ ديسمبر ٢٠٠٨ م.

٤- موسوعة أوائل الإصدارات الاعلامية - الإصدارات الخاصة بدولة قطر الجزء الأول ٢٠٠٤ م - إبراهيم عبد العزيز السويلم - مطابع العميصي الرياض

٥- اللوريات والكتب الصادرة عن دولة قطر في المكتبات:

( مجلة الخميس التي تصدر من البحرين )  
لصحفي كارنيك جورج خمس أيام في قطر ١٩٥٤م. مجلة صوت البحرين عام ١٩٥٠ م زيارة حاكم قطر للبحرين ، مجلة اليمعة الكويتية عام ١٩٥٢م مقال المؤرخ الكويتي سيف مرزوق الشعلان قطر، مجلة المصور المصرية ١٩٥٥م، جريدة الأهرام المصرية ١٩٥٩ م إمارة قطر العربية).

وفي العقود الأربعة الماضية شهدت دولة قطر إصدار العديد من الصحف الرسمية والدوريات في مختلف المجالات والكتب وظهور العديد من المطابع في قطر، كذلك بروز شخصيات قطرية في مجال الشريعة والسياسة والأدب والشعر والتاريخ .



# ضيف الشهر



ما قاله الروائي جوزيه سارامجو قبل رحيله  
ترجمة: محمد هاشم عبد السلام



# ضيف الشهر

## مقاله الروائي جوزيه ساراماجو\* قبل رحيله: الموتى الحقيقيون لن يموتوا مادامنا مستمرين بالتفكير فيهم

أجرت الحوار: كاترين فاز  
ترجمة: محمد هاشم عبد السلام\*\*

نمت هذه المقابلة في الولايات المتحدة الأمريكية حيث كان الكاتب البرتغالي ساراماجو يقوم بإلقاء محاضرات هناك في إحدى الجامعات، والحوار قد نشرته مجلة "بومب الفنية المتخصصة".

● قلت مرة بعد الفوز بنوبل، أن كل رحلاتك وظهوراتك جعلت منك كما لو كنت "ملكة جمال أمريكا". هل هذا حقيقي حتى الآن ؟  
- لا، لا، أنا لن أكون ملكة جمال أمريكا أبداً، قلت كما لو كنت ملكة جمال الكون. لأن أمريكا ليست بعب هي الكون !



جوزيه ساراماجو

\* كاتب برتغالي حاصل على جائزة نوبل للأدب عام 1998 .. رجل مؤخرًا.

\*\* كاتب ومترجم من مصر

● أود التحدث عن عاطفتك للكتابة عن الذين هم في الغالب غير مرئيين أو مجهولين. قلت إنه عندما تجري مناقشة حتى مايكل أنجلو وكنيسة "سستين" فإن اسم المساعد كان يتم إغفاله. وفي "بلتزار وليموندا"، عندما تحدثت عن البناء الضخم لدير "مافرا"، جذبت انتباه القراء إلى الصاغة (صُنَاع الفضة)، الطَّرَازِين، صُنَاع الساعات، النجارين. فكَّرت فيهم كأناس تُركت دماؤهم مختفية في الحجارة.

- هدفي عدم التخلي عن الناس الذين جاؤوا إلى هذا العالم في الظلام. من الواضح أننا لا يمكننا أن نعطي حديثاً عن كل واحد، لكن ثقافتنا تطالبنا بالتحدث فقط عن الأشياء ذات الأهمية الواضحة، أو عن هؤلاء الذين يتركون وراءهم أعمالاً فنية مكتملة. لكن غالباً - ويمكن أن أقول دائماً - سواء كان هذا المشهور رساماً، كاتباً، نحّاتاً أو موسيقاراً، هناك دائماً الآخرون الذين يتركون آثارهم ضمن أي عمل يتم تقديمه. أنتِ ذكرتِ مايكل أنجلو، كان يجب أن تذكرِ المبتدئ الذي كان يحمل وينقل علب الألوان أو ينتج المناظر الطبيعية في الرسم. ثم كان الأستاذ، يأتي ليقوم بالرسم، والتتبيق ووضع اللمسات والتعديلات النهائية على عمل مساعده، ثم يوقع اسمه.

● لقد أكدت على واجب محدد تجاه هؤلاء الناس وأسمائهم. بالنسبة لي، الصورة التوضيحية الأكثر إدهاشاً وقوة هي "بلتزار وليموندا"، عندما ينقل الرجال الحجر الضخم اللازم لعمل باب الدير. استمر الحدث لصفحات كثيرة، مجبراً إيانا على التواجد هناك مع الرجال أثناء كفاحهم لجعل الحجر يمر بين ألواح الأشجار وحول الأركان أو الزوايا. تقتل بعض الثيران بسببه، وساقا "فرانشيسكو ماركيز" قطعنا. حدث ذلك بينما هو يفكر كم يريد العودة إلى بيته ليعيش الحب مع زوجته. كنا مطالبين أو ملزمين برؤية حياته ودمه ورغبته العاطفية واضطراره إلى التضحية، بكل معنى الكلمة، من أجل الأمر المتخاطر للملك "دوم جوا الخامس" بإنشاء هذا الباب.

- نعم، نعم، فرانشيسكو ماركيز، شخصية خيالية، لم توجد أبداً في الواقع، لكنني قصدت من خلاله البرهنة على أن الموت الكامل هو غياب ذكرى الناس للميت. معظم الناس لن يبقى من بعدهم أي سجل إلا ما هو بيروقراطي (أي اسم المتوفى). ماذا تسمونه هنا ؟ "الإحصاء الحيوي" (للمواليد والوفيات)، ولا شيء سواه. في "بلتزار وليموندا"، عندما أقدم فرانشيسكو ماركيز أو أحصر تلك الأسماء العشرين أو نحو

من الطبقة العاملة، فأنا أعتبر هذا النوع من العدالة ضرورياً.

### كشف الحقيقة

• أذكر حديثك بالأمس، عندما ذكرت أن أخاك الذي مات في سن الرابعة. أطلقت عليه اسم " المؤلف المشارك لروايتك " كل الأسماء ". هل يمكنك توضيح هذا قليلاً ؟ - لا أستطيع على وجه الدقة أن أحدد أية مرحلة من الإبداعية كنت عليها، لكنني قررت كتابة سيرة ذاتية - سيرة ذاتية على غير العادة لتغطي فقط الأربعة عشر عاماً الأولى من حياتي. لكن تناول طفولتي كان يبدو أمراً صعباً، لأنه كان عليّ إدخال أو تضمين أخي الذي كان يكبرني بعامين ومات عندما كنت فقط في الثانية من عمري لم أكن أعرف تاريخ وفاته على وجه التحديد. كانت لدي بعض المعلومات عن موته بالتهاب رئوي (اختناق شعبي) في عام ١٩٢٤، بعد أربعة أو خمسة أشهر من انتقال والديّ إلى لشبونة، وشرعت في تجميع الحقائق. طلبت شهادة ميلاده من بلدتنا الأصلية ( أزينهاجا، في مقاطعة ريباتيجو الوسطى، في البرتغال )، بيد أن ما تلقيته خالف كل شيء عرفته: أظهرت الشهادة أن أخي لا يزال حياً. لم يكن مدوناً بالشهادة تاريخ وفاة. عندئذ طلبت شهادة وفاة من المستشفى الذي أخبرني أبي وأمي أنه مات فيه، وجاءتني الإجابة

لو أننا توقفنا عن القلق بشأن حقيقة أن الموتى أموات، يمكننا أن نهزم العديد من الهواجس التي نبنيها لتفصل بين الموتى والأحياء، ويمكننا مواصلة الحياة عن طريق الذاكرة. هناك ذاكرة الماضي - بمعنى كل ما ومن كان موجوداً، وهناك ذاكرة المستقبل - الأشياء التي فعلها أو لم يفعلها الناس تلك التي ستنتهي مُخلقة أثراً في المستقبل.

ذلك بالحروف - أ، ب، ت، إلى آخره - أردت لهذه الشخصيات الخيالية أن تمثل كل هؤلاء الناس الذين لا يتم ذكرهم أبداً. هدفي أن أمحو عنهم كونهم أناساً مجهولين. سجلتهم على الورق لأن هذه الشخصيات هي أفضل وسائل لنقل هذا المفهوم: أنا أوثق أو أكتب الكتب. فرانزيسكو وبقيتهم موجودون هناك لبعث الضوء، لتبديد الظل الجاثم الذي يغطي الغالبية العظمى من البشرية.

• من أين تنبعث رغبتك في فعل هذا ؟

- لو أنني كنت قد ولدت لعائلة غنية وكانت لي حياة سهلة، ربما لم يكن هذا الأمر يمثل قضية مهمة بالنسبة لي. لكن نظراً لأنني جئت من عائلة فقيرة، عائلة

ميلاد أخي، فستصدر من دون تاريخ وفاة. أعتقد أنني سأتركه لحاله (كما هو) - حياً.

● لذا أخوك موجوداً في كل الأسماء؟ الشخصية الرئيسية، جوزيه، ساعي المكتب، صار مهووساً بتتبع حياة امرأة مجهولة يقع سجلها مصادفة بين يديه.

- لم أسجل قصة أخي في كتابي، لكنها لها صلة بها ذكرته، عن أسماء الناس والجو العام للسجل المركزي ومكان الموتى بين الأحياء، لهذا السبب اعتبرته مؤلفاً مشاركاً.

#### ذاكرة متصلة

● يصبح جوزيه في النهاية مستغرقاً في البحث عن سبب انتحار هذه المرأة المجهولة. لقد بدأ قضاء الليل في المدرسة التي كانت هي تلميذة فيها، والتي قامت فيها بتدريس الرياضيات فيما بعد؛ تحدث مع أبويها، مع جيرانها. ذهب إلى محل سكنها السابق. لكن لم يكن في مقدور أحد مساعدته في الوصول إلى حقيقة لغزها. بطريقة مماثلة، عندما يزور الشاعر الراحل "فرناندو بيسوا" "سنوه الراحل" ريكاردو ريس، الذي قدمته كشخصية حية في روايتك "عام وفاة ريكاردو ريس"، يقول له إنه لا يأمل حقيقة في معرفة أي شيء عن "ليديا" و"مارسيندا". "يُعلق بيسوا، "...الحاجز

أنه لم يكن هناك أبداً. ليس هناك من أثر موجود. لكنهم أرسلوا لي بالفعل عدة أوراق توضح أنني أنا كنت مريضاً بها لمدة أربعة أيام! وعليه كان عندي الرسوم البيانية لحرارتي. إذا كان الأمر هاماً لمن سيكتب سيرتي، فإنه سيكون بإمكانه أن يقول أنه في يوم كذا من الأيام، أصيب جوزيه سارا ماجو بالحمى وكانت حرارته ٣٨,٥. على الأقل لم يقل المستشفى قد أنني مت هناك. بعدما بحثت في سجلات ثمانية مقابر في لشبونة وفي محفوظات أرشيف مجلس مدينة لشبونة، أرجعت الحقيقة إلى نصابها: تاريخ الوفاة (٢٢ ديسمبر، ١٩٢٤) وتاريخ الدفن (بعد يومين من تاريخ الوفاة في مقابر بنفيكا). وفي الحقيقة أخي مات بالفعل في هذا المستشفى، لكن السجلات الأصلية المركزية كانت الفراغات فيها غير مدونة بها أي شيء. وُلِدَ أخي في عام ١٩٢٠ واليوم كان سيصبح في الثمانين من عمره. إذا أنا بقيت التزم الصمت، أي أخفقت في إعلام "إدارة الإحصاءات الحيوية" عن خطئهم، إذن بعد مائتي سنة من الآن، سيقول أحد الموظفين المدققين الأمناء، "في مكان ما بالخارج رجل عجوز يدعى فرانثيسكو يبلغ من العمر ٢٤٠ عاماً! لا شك أننا أمام معجزة!" إذا ما طلبت، نسخة أخرى من شهادة



الماضي، ونزعم أن الذاكرة لم تعد لها أهمية. الأجيال الجديدة لم تعد مهتمة بما حدث لأبائهم أو أجدادهم: ما يهم فقط هو أمور اليوم وربما الغد - هذا مرض، ومرض قاتل. الناس الذين ينبتّون عن ذكرياتهم الخاصة يصبحون مثل جنس "الزومبي" <sup>١</sup> والمثير للسخرية أننا طورنا هذا الوعي - أو النقص في هذا الوعي - طبقاً لبلداننا، لمواقفنا، ولغاتنا - أي كل الأشياء التي يمكن أن تتواجد عن طريق الذاكرة ! ليس للنبات ذاكرة. ينبغي أن نتوقع الأفضل من الكائنات الحساسة الراقية.

#### مواصلة التأمل

• فيما يتعلق بالذاكرة وذكر الأسماء، أتساءل إن كنت قد رأيت النصب التذكاري لفيتنام في واشنطن دسي سي؟ هناك ندبة تمثل أثراً في الأرض، و ...

- هذا مجرد كلام! كلام محض. يمكن أن تملأ الأرض بالآثار المثيرة للذكريات، وللوهلات الأولى التي يراها الناس يحدث فعلاً تداع للخواطر؛ يشاهدونها فيتولد شعوراً بسببها. لكن بمرور الوقت، تمر أعيننا مرور الكرام بلا اكتراث على هذه الأشياء.

الذي يفصل الأحياء عن بعضهم البعض لا يقل عتامة عن الحاجز الذي يفصل الأحياء عن الموتى .

- " الموتى الحقيقيون " لن يموتوا أبداً مادامنا مستمرين في التفكير فيهم. ربما ينحصر الأمر في هذا: ما الذي نخشاه على الموتى الأموات ؟ ما دام ما نستمد منه هو نفس ما نستمد من الأحياء، لدينا ذاكرة متصلة بهم، لدينا أعمالهم، كل شيء خلفه وراءهم.

- لو أننا توقفنا عن القلق بشأن حقيقة أن الموتى أموات، يمكننا أن نهزم العديد من الهواجس التي تبنينا لتفصل بين الموتى والأحياء، وبهكذا مواصلة الحياة عن طريق الذاكرة. هناك ذاكرة الماضي - بمعنى كل ما ومن كان موجوداً، وهناك ذاكرة المستقبل - الأشياء التي فعلها أو لم يفعلها الناس تلك التي ستنتهي مُخلفة أثراً في المستقبل. ومهما كان وصفك للأمر، فالمؤكد هو أن لدينا علاقة مستمرة بالأحداث الماضية، بالناس، تفوق تقسيمات الحياة والموت وتلغي الحواجز التي بينهما. نحن مشغولون في عصرنا هذا عن تذكر

١ الزومبي: في معتقدتهم ميت أعيد للحياة عن طريق قوى فوق طبيعية من غير أن يستعيد القدرة على الكلام وحرية الإرادة. وأصل الاعتقاد غرب أفريقيا وفي العامية البريطانية اليوم تعني الكلمة الشخص بليد الفهم والإحساس.

## العالم يتداعى إلى أجزاء صغيرة، لكن أيضًا تسحقه، انقسامات كبيرة.

نظر الناس إلى الأعلام من هذا المنظور، فإن كثيرًا من الإجلال والتوقير للخطابة الحماسية سوف يتلاشى تدريجيًا.

• يمكننا الاتفاق بأن العالم يتداعى إلى أجزاء صغيرة، لكن أيضًا تسحقه، انقسامات كبيرة ؟ هذه هي النتيجة التي استنتجتها من أوصافك، أن كل شيء يمكن أن ينحل عن مرابطه بدون سابق إنذار - شبه الجزيرة الأيبيرية بأكملها في رواياتك " الطوف الحجري "، والعصابة المتشردة في " العمى " وفي " الإنجيل يرويه المسيح ". أما في " عام وفاة ريكاردو ريس "، فنجد الشخصية التي تحمل الرواية اسمها تبحث عن الحب، " مارسيندا "، الذي كان المحتمل أن يكون في مزار فاتيما وذلك بسبب ذراعها الأيسر المشلول، لكن بدلًا من الذهاب إلى هناك، يتجول وحيدًا وسط حشد بشري يلتمس ويتضرع طالبًا معجزة من الله. ثم أنه محجوب مطوق في جنون لشبونة الفاشية. في كل مشاهد الاضطراب هذه غالبًا ما تصبح خلفية العالم مثل تسليم مدينة " الجورنيكا " إلى العدو.

- في الأدب، الرواية هي بوضوح تتحدث

ما يبقى هو القيمة الجمالية للقطعة الفنية، لكن لم يكن الغرض هو جعل الناس تفكر في أن هذا شيء جميل وعمل فني كمخزن للذكريات؛ المغزى هو مواصلة التأمل، فيما هو جوهري. المكان الحقيقي الجدير بحفظ الذكريات هو عقول الناس.

لا أحب أن أكون هجوميًا، لكن حقيقة أن لدى الولايات المتحدة الأمريكية موهبة خاصة في تعزيز وتغذية الذكريات التاريخية التي تنتهي إلى أن تصبح سطحية تمامًا، بدلًا من تطوير وتنمية ضمير مخلص ملتزم. ربما أكون مخطئًا. لكن الأنصاب التذكارية تميل إلى أن تكون في مناطق رمزية، لا تمثل جزءًا من إقامة ومعيشة الناس بالفعل، لذا أصبح من السهل علينا تنحية أية معان عميقة جانبًا عن أن تتصل بحياتنا اليومية، عن أن تواصل التأثير علينا في الأماكن التي نشغلها أو نقيم فيها. أنا أيضًا متوجس مرتاب بعض الشيء بشأن الأعلام والموسيقى العسكرية؛ إنها مصممة من أجل تعبئة وحشد الشعوب. العلم الأول، في مصر القديمة الفرعونية - الذي نعتبره باكورة أعلام العالم كله - كان رحم بقرة معلقًا مرفوعًا فوق عصًا منتصبه. واجب علينا أن نطلق صرخة انفعال ونشهر أسلحتنا ضد العدو - بسبب هذا العلم ؟ في رأيي، إذا

يكون هناك أحدًا باقيًا للتحدث عنها،  
عن أفولها، أو عن أفعال.

الكوميديا الإلهية والأخوة كرامازوف  
ستتهدى. دون كيخوته ستتهدى، السيمفونية  
التاسعة لبيتهوفن ستتهدى، وأيضًا السابعة  
والسادسة وكل السيمفونيات، ولذلك  
سوف نخفي. سوف تصبح البشرية  
حدثًا تافهًا كان لبرهة في الكون.

### التاريخ الرسمي خيال

• أتم تدلل أنت ضمنيًا على أننا يمكننا  
خلق الوقار والتعاطف والشفقة ؟ أننا  
يمكننا إصلاح مسار التاريخ إذا أردنا بالرد  
على ما يمر باعتباره الكلمة الرسمية  
بالإجابة "لا" ؟ ثم نخلق التزامًا لإيجاد  
إجابة أخرى، وهي "نعم". أليس هناك  
شيء ما اعتاقي افتدائي أو إبداعي خلاق

في هذه المسألة ؟

- لا، التعاطف هو ما سينقذنا، إصلاح  
التاريخ سيساعدنا - لذا لماذا لا نرى  
الكثير من التعاطف ؟ دعيني أتحدث عن  
نفسى بوضوح. يعرف معظم الناس بالفعل  
أن ما يسمى بالتاريخ الرسمي هو خيال.  
يكتب المؤرخون عن البرتغال، أو إسبانيا،  
أو الولايات المتحدة الأمريكية، أو أيًا كان،  
عن طريق جمع بعض الحقائق والأرقام  
بعينها عن وحول بعض الشخصيات -  
ولذلك يسقطون كل الباقي. وقرار كتابة

لا يمكن أن تكون هناك كتابة بدون  
ذاكرة. دائمًا ما يتغذى الكتاب بما  
يتذكرونه - في الحقيقة، الجميع  
هكذا. الذاكرة هي لغتنا الفعلية  
الحقيقية العميقة. إنها مخزن  
ثرواتنا، منجم الذهب، أو منجم الماس،  
ونحتاج إلى أن نبقيه نشطًا ومفتوحًا،  
للاحتفاظ فيه بأحداث وتجارب  
الطفولة المهمة التي ستتحكم بطريقة  
ما في حياتنا وشخصيتنا كبالغين. ما  
الذي سيحدث للشخص الذي نسي  
تلك التجارب؟ إن لم يكن لدينا ذاكرة،  
فنحن لا أحد، ولا شيء يمكن لنا  
عمله.

عن أفراد، لكن لعمل ذلك بفاعلية أو بنوع  
من التأثير، من أجل نقل الحالة الإنسانية  
لفرد، أو اثنين أو ثلاثة من الناس، يجب  
على المؤلف أن يفهم أن كل شيء يتموضع  
أو يدخل في سياق التاريخ. نحن رعايا "  
خاضعون وتابعون"، يهيمن التاريخ علينا.  
لا يمكن للواحد أن ينسى ما هو خلفنا  
وما يوجد في العالم الآن، هذا العالم  
يعاني التشظي، والفوضوية، والإفساد،  
ودوام التحرك نحو المجهول.

عندما نوجد على هذا الكوكب، نحاول  
إعطاء أو إضفاء معنى على أفعالنا، لكن  
عندما تختفي الشمس في النهاية، لن

هي في حاجة صارخة لأن تطبق عليها " لا . عالم اليوم، للأسف، هو " نعم " كبيرة، " نعم " أنانية، الـ " نعم " هي كل شيء. هناك أناس قليلون جداً في عالم اليوم مستمرون في تقديم ودعم " لا " .

### اللغة الفعلية

● أي دور، عندئذ تقوم به الذاكرة في استدعاء التاريخ ؟ في رواية " مائة عام من العزلة"، مرض النسيان يجتاح قرية " ماكوندو". هناك شعور قوي خفي لاحقاً يوجب الحاجة للتذكر من أجل هزيمة حوادث التاريخ المنسية. في هذه الحالة، يعني هذا الإبقاء على الذكرى الحية للمذبحة التي حدثت أثناء احتجاج ضد شركة الفاكهة المتحدة. قد يكون التاريخ غير صحيح وغير دقيق، لكن أليست هناك أشياء واضحة تماماً توجد كحقائق لا تقبل الجدل، ولا المروعة ؟

- حسناً، بالطبع، نعم، لكن الحقيقة لم تسجل هناك، التاريخ المحلي الرسمي أسقط أو أغفل الحوادث، تلك هي القضية؛ ترك الحادث لذكريات الناس، ليقولوا لا، لدعم الحقيقة.

لا يمكن أن تكون هناك كتابة بدون ذاكرة. دائماً ما يتغذى الكتاب بما يتذكرونه - في الحقيقة، الجميع هكذا. الذاكرة هي لغتنا الفعلية الحقيقية العميقة.

كتاب نهائي جامع شامل عن " الماضي " أمر لا يصدق، لأنه بوضوح من المستحيل تضمين كل شيء فيه.

ماذا لو أردنا كتابة كتاب يدعى " بيلار دل ريو " ( زوجة ساراماجو ) ؟ أو قصتك أنت وأنا " بالكامل " ؟ أو قصة أي شخص آخر ؟ ننتقي حقائق معينة بعينها، نحاول أن نكون منطقيين. ثم يأتي شخص ما بمفرده ويزعم أننا كتبنا الحقيقة الكاملة، ويصبح موضوعاً تليفزيونياً. لا يجب اعتبار أي شيء صحيحاً جداً لدرجة أننا نصبح غير قادرين على الإجابة بـ " لا " أو " ربما " في تعليقاتنا على هذا الشيء.

لكن إعطاء مجرد الإجابة الراديكالية " لا " سيعتبر دائماً أمراً فوضوياً؛ سيقترح أن كل شيء يجب أن يخضع للتحقيق أولاً. " لا " تخلق ثورة، راموندو في " تاريخ حصار لشبونة " فضولي، متشكك، وغير تاريخ المدينة بالكامل، إنه يكذب بشأنه، بإدخال كلمة نافية حقيقية واحدة. الواقع أن " لا " غالباً، وحتماً، تتحمل أن تصبح نموذجاً ومعيّاراً وقاعدة. وتصبح ضرورية لمحاربة " نعم " اللاحقة بـ " لا " أخرى. هذا ليس دماراً لأجل الدمار، هو خطاب أو حديث متطور بناءً على سبيل المثال، نحن مدركون أن السلطة يمكن أن تفسد صاحب السلطة، وأن فقدان الأخلاق يمكن أن يعتري الثوري الذي يطيح بالسلطة التي



وفرناندو بيسوا "، ولأنها مضت تبحث عنهم، فقد وجدتهم. أو ربما يمكننا أن نقول أننا ربما لا نرى لغة تخلق الكاتب، أثناء لحظة بعينها من لحظات الكتابة، أثناء معاشة الكتابة، لكن عندما نلاحظ تاريخ الأدب، يُمكننا منظرنا من ملاحظة اللغة في تعبيرها المتنامي أمامنا.

• يمكننا أن ننتهي بالتحدث عن المسائل العملية هذه، اللحظات المعينة تلك، من معاشة الكتابة؟ كيف تقدر على الكتابة أثناء سفرك؟

- عندما يكون لدي شيء أقوله، عليّ أن أخلق الشروط أو الأحوال المناسبة لأجل كتابته، وفي الحياة التي أخوض فيها، ذلك غير سهل دائماً. لقد سافرت مؤخراً إلى إيطاليا وألمانيا، إلى تيمور وأمريكا، وبيلاز ومؤخراً قضيت شهراً في لشبونة. لكن مع كل السفر الذي تسببت فيه جائزة نوبل عام ١٩٩٨، لا أزال قادراً على الكتابة، بالرغم من أن الكتابة قد تحتاج مني إلى فترات أطول قليلاً. أكتب فقط في البيت، لا يمكنني الكتابة في الفنادق، أو في منزل صديق - مستحيل تماماً! أنا ببساطة غير قادر على هذا، لا شيء يمكن أن يتدفق من رأسي، وهذا كل ما في الأمر. لكن عندما توضح المعالم الرئيسية للعمل، عندما تكون لدي فكرة، فإنها تصبح هاجساً. فقد أردت

إنها مخزن ثرواتنا، منجم الذهب، أو منجم الماس، ونحتاج إلى أن نبقيه نشطاً ومفتوحاً، للاحتفاظ فيه بأحداث وتجارب الطفولة المهمة التي ستتحكم بطريقة ما في حياتنا وشخصيتنا كبالغين. ما الذي سيحدث للشخص الذي نسي تلك التجارب؟ إن لم يكن لدينا ذاكرة، فنحن لا أحد، ولا شيء يمكن لنا عمله.

• قلت ذات مرة، "ربما هي اللغة التي تختار الكتاب الذين تحتاجهم، مستخدمة إياهم، لذلك ربما كل واحد يتولى أن يعبر عن جزء صغير مما هي عليه (من حقيقتها)".

- لا، أنا لم أقل ذلك أبداً!  
• موافقة، موافقة، سامحني. الراوي في "عام وفاة ريكاردو ريس" قال هذا هل تتفق أنت نفسك مع هذا؟ هل اختارتك اللغة البرتغالية؟ أي جزء منها قمت بالتعبير عنه؟

- هذا وضع مشترك خاص بالكتاب - أنا لست متأكداً من أنني أستطيع فهم هذه الكلمات - نحن نكتب أشياء، ثم نقيمها فيما بعد سواء من حيث الجودة أو السوء، أي أننا نعيد التفكير. ربما يجب علينا الاحتفاظ بهذا كاستعارة بلاغية بدلاً من الإيمان التام به: احتاجت اللغة "لويس دي كاموس، وكاميلو كاستيلو برانكو،

لا أبدأ بخطوط عريضة مفصلة. إعداد قصة سلفاً بشكل مفصل جداً هو إجبارها على الوجود قبل أن تأتي إلى الوجود، لا، كل كتبي بدأت كأفكار كتب ثم توسعت بفعل الكتابة، إلى أن وصلت إلى نهاياتها.

### هيكل حقيقي

#### • من دون مراجعات ؟

- أجري مراجعة نهائية، أ حذف التكرارات الكريهة أو الأخطاء. أمر على كل شيء بتمعن. الآن، ما أريد أن أقوله هو: أن طريقتي ليست عشوائية. تعطي كتبي للقراء انطباع بالصلابة، بهيكل حقيقي. لكن هذا ليس نتيجة التخلص من المقاطع السيئة، أو مما نسميه ضعفاً، والعمل على تقويته. إنه نتيجة لأن الكتاب بدأ من تلقاء نفسه وأنا قمت بقيادته إلى النماء بشكل صلب. كمؤلف، أنا ممسك بالزمام، بالطبع. هناك شيء أقوله وهو أن كتابة الرواية مثل عملية تشكيل كرسي: يجب أن يكون الفرد قادراً على الجلوس عليه، وأن يكون متوازناً فوقه. إذا كنت قادراً على إنتاج كرسي كبير، أو جيد، فإنه قبل أي شيء يجب أن أتأكد أن له أربع أرجل ثابتة. كرسي بثلاث أرجل يهدد بحدوث سقوط لا تحمد عقباه. كرسي بدون أرجل ثلاثة لن يبقى.

مثلاً لروايتي " الكهف " أن تنشر هذا العام في البرتغال، ولحسن الحظ يحدث هذا. نصفى الحسن (الآخر) سيقول أن رؤيتي وتركيزي يجعلان هذا ممكناً.

#### • ألزمت تكتب صفحتين يومياً في أيام إنتاجك ؟

- بالنسبة لرواية " الكهف " كنت أكتب أربع صفحات يومياً. إنها مسألة التنظيم العقلي. ربما لا يبدو هذا كثيراً، لكن ...

#### • أربع صفحات في اليوم يومياً كثيرة.

- ما ساعدني هو أنني بدأت بفكرة واضحة نوعاً ما عما أردت قوله، من أوضاع أو مواقف معينة. لدي علاقة صداقة بكتابتي وربما يكون هذا استثنائياً وغير شائع، وهو ما أقارنه بنمو الشجرة التي تم غرسها ونمت وطرحت بطريقة تبدو في آن واحد متوقعة وغير متوقعة.

إنها متوقعة، لأننا إذا غرسنا مجرد شجرة زيتون، فنحن نعرف ما هي النتيجة، من السهل التعرف على شجرة الزيتون. لكن هناك درجة كبيرة من عدم التنبؤ، إذ ليست هناك شجرتا زيتون متشابهتان. بالمثل، الكتاب يتجذر، وينمو وفق منطقته الخاص.

ليس بإمكانني كتابة أربعين صفحة والعودة لتحويلها إلى ثمانين، لا يمكنني إعادة صياغة كتابة مائة وعشرين صفحة وتحويلها إلى مائتين.

أنني نسجت قصة حب بدون كلمات حب، بدون : " نور عيني " ، " أحبك " ، " نجمة حياتي " - إلى آخر هذه المسائل. ربما يعتقد القارئ أن هذا الحذف متعمدة وتم التفكير فيها ملياً. بيد أن الأمر لم يكن كذلك ! أنا نفسي فوجئت بهذا. ورغم هذا وجدها القراء قصة حب عاطفية مؤثرة. كان يمكن أن تتعارض مع الكتاب ومع استقامة وتكامل الشخصيات إن أنا رجعت وأضفت هذه الكلمات السافرة المبتذلة كنوع من الاستدراك.

( في هذه اللحظة من لقائنا، تحركت بيلار زوجة ساراماجو نحو الأريكة لتجلس إلى جانبه. مد ذراعه ليضعها حولها بينما أسندت رأسها إلى كتفه ). تميل كتيبي لأن تكون غريبة فيما يتعلق بالحب. في " كل الأسماء " ، " السنيور جوزيه " في وضع لا يحسد عليه فهو على علاقة بسيدة لم يلتق بها أبداً. حتى في " العمى " ، في هذه البيئة المخيفة، لدينا الدكتور وزوجته، والشابة ذات النظارات السوداء والرجل العجوز. قصص الحب هذه خالية من العادية بعيدة عما هو مألوف، أعتقد أن ذلك لغرض أو سبب. الحب يتحدد سلفاً بشخصية النساء اللاتي يدخلن الصورة أو المشهد. النساء اللاتي يظهرن في قصصي - كل هذا راجع إليهن. إنهن اللواتي، هذه النساء بقدرتهن وسحرهن، يجعلن كل شيء غير عادي.

الكتابة هي مهنتي. إنها العمل الذي أقوم به، هي ما أشيده. أنا لا أومن بالإلهام. حتى أنني لا أعرف ما هو. ما أعرفه هو أنني عليّ أن أقرر الجلوس إلى مكتبي، والإلهام لا يدفعني لأجلس. الشرط الأول للكتابة هو الجلوس - ثم الكتابة.

• هناك الكثير من الكلام عن أن رواياتك عبارة عن كتب مليئة بالأفكار، لكنني كثيراً جداً ما أجد - بالرغم من ادعائك أنك متشائم - أنها تحتوي على قصص جميلة عن الحب والتعاطف.

- لم يحدث أبداً أنني عندما كتبت كتاباً جديداً أن قمت بتخطيط قصة حب له. لكن في عملية سرد شيء ما، فيما يتعلق بالتعامل مع الظروف، يدخل الحب كمتغير بشري ثابت. لذا من المحتمل أنه في منتصف قصة يقفز الحب فجأة، لكنني لا أتعمد ذلك بصفة خاصة. والأمر يختلف في كتاب عن آخر.

### قصة مؤثرة

• في " تاريخ حصار لشبونة "، تنمو قصة حب " رايموند " من كتابته لكلمة " لا " في كتاب يقوم بتصحيحه. إنه يعكس أو يقلب تاريخ لشبونة، وفجأة تنقلب حياته الشخصية المنغمسة في الوحدة وتبدل كلية على الدوام.

- ثم يقابل " ماريا سارة " ، التي وجدت أن " لا " جذابة جداً. أحياناً يحدث الحب المطلق؛ على سبيل المثال، بالنسبة لبلتزار وليموندا، وهذه حالة حادثة غريبة، عندما وصلت إلى نهاية كتابة الرواية وجدت



المسرح والجمهور

د. جميل حمداوي



## المسرح والجمهور

بقلم د. جميل حمد اوي \*

يمكن أن نتناول في المسرح عن كل المكونات التقنية والعناصر السينوغرافية والإكسسوارات ومناظر الديكور والماكياج والأقنعة والإضاءة، لكن لا يمكن لنا بتاتاً الاستغناء عن ركنين أساسيين وهما: الممثل والجمهور، فلا مسرح بدونهما ولا وجود لفرجة درامية في غياب المرسل الركيحي والمتلقي الشاهد، ولا مسرح يمثّل دون جمهور والعكس صحيح أيضاً.

### أ- المسرح اليوناني

بدأت علاقة المسرح بالجمهور مع المسرح الإغريقي عندما كان المسرح طقساً احتفالياً يشارك فيه كل المواطنين اليونانيين من أجل تقديم قرابين الولاء والحب والطاعة لألهتهم، وما نظرية التطهير الأرسطية التي تستهدف التأثير على نفسية المتلقي سوى دليل قاطع على جدلية الفرجة والتقبل، فالمسرح كما ينظر له أرسطو بإيقاعه التراجيدي لا بد أن يؤدي وظيفة التطهير عن طريق إثارة الخوف والشفقة في المشاهد المحتفل لكي يتمثل القيم الفاضلة في التراجيديا ويتجنب الشر وما يتعلق به من قيم منحلة، وغالباً ما كان التواصل بين الممثل والمتلقي يتم بين الرلوي le Chœur والجمهور الذي كان يجلس إما في مدرجات المسرح (ثياترون) المفتوح أو يتخلق حول الخشبة حيث الجوقة (الأوركسترا) ومصطبة الممثلين، وكان فضاء المسرح يتخذ عدة أشكال هندسية ومن أبرزها نصف الدائرة ويمثله مسرح ديونيزوس،

وقد سجلت كتب تاريخ الفن مدى الإقبال الكبير على المسرح اليوناني إذ كان يحضره كل المواطنين الأحرار سواء أكانوا أغنياء أم فقراء، وكان الناس يستيقظون مبكرين مع الفجر لمشاهدة الفرجة التي كانت تبدأ مع الصباح حاملين معهم سلال الطعام والشراب قصد تتبع كل المسرحيات المعروضة التي قد تمتد حتى غروب الشمس، والتي كانت تعبر عن همومهم الذاتية وقضاياهم الواقعية ومشاكلهم السياسية

\* أكاديمي وناقد مسرحي من المغرب.

بدأت علاقة المسرح بالجمهور مع المسرح الإغريقي عندما كان المسرح طقساً احتفالياً يشارك فيه كل المواطنين اليونانيين من أجل تقديم قرابين الولاء والمحبة والطاعة لألهتهم. وما نظرية التطهير الأرسطية التي تستهدف التأثير على نفسية المتلقي سوى دليل قاطع على جدلية الفرجة والمتقبل.

من يمارس التمثيل، وعلى الرغم من ذلك، فقد ارتبط المسرح بهامو ديني وأخروي، وتم تغييب أسس الدراما اليونانية والرومانية والانسلاخ عنهما لربط كل ماهو تشخيصي ولعبي بالكنيسة والقداس المسيحي.

وفي المقابل، كانت هناك بعض النصوص الكوميدية الهزلية التي تناقش بعض المواضيع في إطار رؤية أخلاقية دينية. ويعني هذا أن المسرح في العصور الوسطى كان له تأثير ديني وأخلاقي وروحي على الجمهور ليس إلا.

#### د- المسرح في عصر النهضة

توجه المسرح إبان عصر النهضة إلى الجمهور المثقف العالم أو النخبة الأرستقراطية المثقفة، وكان عدد أفرادها محدوداً وخاصة في إيطاليا التي عرفت ببناء المسارح الضخمة بعمارتها الباروكية الرائعة وزخارفها الموحية بالجمال والفن الجذاب. وقد شكل المسرح الإيطالي

والاقتصادية والاجتماعية. ويكفي أن نشير أن مسرح ديونيزوس كان يسع لما بين ١٧ و ١٥ ألف متفرج ولاسيما في عهد بريكليس الذي أنشأ الدولة- المدينة على أسس الديمقراطية والعدالة الاجتماعية ومساواة المواطنين اليونانيين أمام القانون والعدالة. وهذا يؤكد مدى ازدهار المسرح اليوناني في العهد الكلاسيكي أيها ازدهار، والدليل على ذلك تسليح الممثلين بالسخرية والهجاء في نقد الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية بكل جرأة وشجاعة كما يتجلى ذلك في مسرحية "الضفادع" لأرسطوفانوس.

#### ب- المسرح الروماني

وبعد أن كان المسرح اليوناني له وظيفة تربوية وأخلاقية ووطنية، فقد أصبح المسرح في عهد الرومان لا يؤدي سوى وظيفة الترفيه والتسلية وإثارة الجمهور بفخامة الديكور وعظمة المعمار المادي والسنوغرافيا الفخمة مع إبهار الجمهور المتفرج بتقنيات عالية في تشغيل الفرجة كاستخدام الطيور والحيوانات وتنفيذ مشاهد حريق حقيقية وإضرار النار في الديكور؛ مما كان لهذا المسرح تأثير سيئ على الجمهور وذوقه.

#### ج- المسرح في العصور الوسطى

اضمحل المسرح في العصور الوسطى وأصيب بوقفة قلبية مع هيمنة الكنيسة على شؤون الحياة ودواليب الثقافة، لأنها حرمت ممارسة المسرح واستهجن كل

الإسباني وخاصة إبان العصر الذهبي الذي انتعش فيه الأدب الإسباني على جميع الأصعدة.

هذا، و تتأسس دراما القلنسوة والسياف لدى لوبي دي فيزا على صراع الحب والشرف والعمل على تحقيق التوتر والإثارة والتعذيب الأخلاقي بفضل قصصه الرومانسية ذات الطابع الفروسي ، وهذا ينطبق كذلك على مسرح تيرسو دي مولينا وبيدروكالدرون.

وعمدت مسرحيات شكسبير إبان المسرح الإليزابيثي إلى التأثير على جمهور التراجيديا الإنجليزي بفعل قوة كتابة شكسبير الأدبية والفنية وإقبال الجمهور على مسرحه الذي حقق شهرة كبيرة وروعة جمالية مازالت تترك وقعها الفني الرائع على القراء والمعجبين بقاعات المسرح والفرجة الدرامية الإنجليزية.

وقد سار المسرح الفرنسي سيراً حثيثاً في تمثل الأهداف الدينية والتربوية مع ممارسة النقد الكوميدي والسخرية على غرار الكوميديا المرتجلة الإيطالية مع احترام قواعد المسرح الأرسطي. وقد انتقل المسرح من المدينة إلى الأرياف مع رائد المسرح الفرنسي موليير الذي بدأ التجوال بمسرحه المتنقل في الضواحي والأرياف لمدة اثني عشرة سنة. وكان للمسرحي الساخر موليير تأثير كبير على الجمهور الفرنسي بمسرحياته الكوميديّة التي تثير الضحك والمتعة والتسلية مع

اضمحل المسرح في العصور الوسطى وأصيب بوقفة قلبية مع هيمنة الكنيسة على شؤون الحياة ودواليب الثقافة ،لأنها حرمت ممارسة المسرح واستهجنّت كل من يمارس التمثيل. وعلى الرغم من ذلك، فقد ارتبط المسرح بماهو ديني وأخروي ، وتم تغيب أسس الدراما اليونانية والرومانية والانسلاخ عنهما لربط كل ما هو تشخيصي ولعبي بالكنيسة والقداس المسيحي.

فضاء ركحياً درامياً قائماً على هندسة الجدران الأربعة، وأصبح ذلك المنظور الهندسي فضاء للمسرح الغربي إلى يومنا هذا وسمي بالعلبة الإيطالية.

ومن جهة أخرى كان الجمهور الشعبي متعطشاً إلى مسرح من نوع آخر قريب من الفئات الشعبية وهو مسرح الكوميديا المرتجلة أو الكوميديا دي لارتي (Commedia dell'arte).

وقد كان للكتاب الإسبانين الدراميين كفيليكس لوبي دي فيزا (Felex Lope de Vega) (١٥٦٢-١٦٣٥)، وبيدرو كالدرون دي لباركا (Pedro Calderon de la Barca) (١٥٧١-١٦٤٨)، وتيرسو دي مولينا (Tirso de Molina) (١٥٧١-١٦٤٨) تأثير كبير على الجمهور



**سار المسرح الفرنسي سيرا  
حشياً في تمثل الأهداف الدينية  
والتربوية مع ممارسة النقد  
الكوميدي والسخرية على غرار  
الكوميديا المترجلة الإيطالية مع  
احترام قواعد المسرح الأرسطي.**

والأجناس وعدم الفصل بينها .

وإذا كان المسرح الكلاسيكي قد عود  
جمهوره على ذوق معين ووقع جمالي  
خاضع لمجموعة من قواعد المحاكاة  
والاندماج ومراعاة الوحدات الثلاث  
ومراعاة تطلعات وأعراف جمهوره، إلا  
أن المسرح التجريبي خلخل هذا الوضع  
الجمالي وخلق مسافة جمالية بين المبدع  
الدرامي والمتلقي وخيب أفق انتظاره مع  
التيار الرومانسي والمسرح الشكسبييري  
اللذين ثارا على كل قواعد المسرح  
الكلاسيكي.

وإذا انتقلنا إلى المسرح الطليعي، فإنه  
سيؤسس ذوقاً جديداً على مستوى  
التلقي والتقبل المسرحي ، ولاسيما مع  
مسرح اللامعقول الذي أعلن تمرده  
الكامل عن كل مقاييس منطق الجمال  
الأرسطي ومقومات الفن الدرامي  
الكلاسيكي المعروف في بلدان أوروبا  
وخاصة مع صموئيل بيكيت وأداموف  
ويونيسكو وأرابال. فقد أدهش هذا  
المسرح التجريدي الطلائعي الجمهور  
بثورته العارمة على قواعد المسرح

تقديم الفائدة الواقعية والجمالية. وبهذا  
يكون موليير قد أسس المسرح المتنقل أو  
المسرح المتجول دون أن ننسى ما تركه  
المسرحيان الفرنسيان الآخران كورناي  
وراسين من أثر ووقع جمالي على جمهور  
المسرح الكلاسيكي الفرنسي.

#### هـ- المسرح التجريبي

مع القرنين الثامن عشر والتاسع  
عشر، سينحو المسرح الأوروبي منحى  
تجريبياً بالثورة على قواعد المسرح  
الأرسطي، ورفض فكرة المحاكاة، ونبتذ  
الوحدات الثلاث، وتجاوز نظرية اندماج  
الممثل في دوره، كما يظهر ذلك واضحاً في  
انبثاق المدارس الأدبية والفنية والدرامية  
كالواقعية والرومانسية والطبيعية  
والرمزية والدادائية والسريالية والمسرح  
الوجودي ومسرح اللامعقول والمسرح  
الشعري ومسرح الخبز والدمى ... تلك  
المدارس التي بدأت تشكك في مصداقية  
المسرح الأرسطي بدءاً بمسرح شكسبير  
الذي حقق انزياحاً فنياً على معايير  
المسرح اليوناني وما كتبه ديدرو حول  
مفارقة حول فن الممثل (١٨٣٠) الذي  
طعن في صحة مفهوم الاندماج.

هذا، وتشكل مسرحية "هرناني" Hernani  
لـڤكتور هيجو Victor Hugo تخييباً لأفق  
انتظار الجمهور والقراء على حد سواء؛  
لأنها كسرت الوحدات الأرسطية الثلاث.  
كما جنحت المسرحيات الألمانية مع  
ليسينغ (Lessing) إلى الجمع بين الأنواع



وتكوينهم تكويناً حسناً.

وستتبلور نظرية التفاعل بين الممثل والمتلقي مع المخرج بريخت الذي أعطى أهمية كبرى للمتلقي عبر تفسير الجدار الرابع وتعويض مفهوم الاندماج بمفهوم التغريب والتباعد مع إشراك الجمهور في المسرحية عن طريق إثارتهم عقلياً وحجائياً، وحثهم على مناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية متبنياً في ذلك المادية الجدلية وتوجيه الخطاب السياسي المباشر إلى الجمهور. وقد تأثر بريخت في ذلك ببسكاتور وبيتر فايس.

وقد عمل المخرج الفرنسي أندريه أنطوان على تفسير الجدار الرابع لخلق ستار شفاف يسهل التواصل الحميمي بين الممثل والجمهور. أما ستانيسلافسكي وميرهولد وبروتسكي فقد عملوا على تكوين الممثل بطريقة حرفية صارمة وتدريبه على الأداء الصوتي والحركي واللحبي من أجل إقناع المتفرج والتأثير عليه بتمتيعة وإفادته على حد سواء.

وعمد المخرجون الطليعيون كـريد؟ وأدولف آبيا وأرتود وبيتر شومان وبيتر بروك إلى استحضار الجمهور في عروضهم الإخراجية، نظراً لاهتمامهم بتجويد أعمالهم وإتقانها وتأهيل الممثلين لينفتحوا على المسرح الشامل قصد المساهمة في خلق ذوق مسرحي جمالي جديد وتأسيس عرف جديد في القراءة الدرامية والسينوغرافية قصد الرفع من

كان المسرح الكلاسيكي قد عود جمهوره على ذوق معين ووقع جمالي خاضع لمجموعة من قواعد المحاكاة والاندماج ومراعاة الوحدات الثلاث ومراعاة تطلعات وأعراف جمهوره، إلا أن المسرح التجريبي خلخل هذا الوقع الجمالي وخلق مسافة جمالية بين المبدع الدرامي والمتلقي وخيب أفق انتظاره مع التيار الرومانسي والمسرح الشكسبيرى اللذين ثارا على كل قواعد المسرح الكلاسيكي.

الإغريقي وارتكأه إلى اللامبالاة والتجريد والعبث وإشاعة الفراغ وفلسفة الملل والصمت وتغريب الواقع. وبذلك تغير ذوق الجمهور جذرياً مع هذا المسرح الذي انزاح عن المسرح الأرسطي فنياً وجمالياً. وترتب عن هذا الذوق الجديد أن تبني الجمهور الأوروبي بعد الحرب العالمية الثانية أعرافاً جديدة في التأقلم مع هذا المسرح الطليعي.

وإذا كان الجمهور قد أعطى أهمية كبرى للمؤلف وبعد ذلك للممثل النجم مع المدرسة الرومانسية، فإنه في فترة المسرح التجريبي ابتداء من أواخر القرن التاسع عشر سيعطي الجمهور الأهمية للمخرج الذي سيتكلف بتنظيم العملية السينوغرافية وتأطير ممثلي فرقته

ولكي يقوم المتفرج بهذا الدور ينبغي أن يتغير هو نفسه، وأن يمارس دوره كمتفرج بطريقة جديدة ومختلفة عما نعرفه حتى الآن في متفرجينا...".<sup>1</sup>

وإذا كان المسرح العربي الكلاسيكي أو المسرح التجاري المصري قد استهدف دغدغة عواطف المتفرج وترفيهه فنياً بكوميدياته الساخرة وتسليته بهزلياته الكاريكاتورية وملاهيته الانتقادية وعروضه الدرامية الشعبية، فإن المسرح الجاد وخاصة المسرح الاحتفالي قد جعل المتفرج محور اهتماماته واعتبره عنصراً فعالاً وشخصاً محتفلاً يشارك في ارتجال العرض وبنائه من جديد والمساهمة فيه بتدخلاته وإبداء آرائه والدخول في حلبة التمسرح عبر تكسير الخط الفاصل والجدار الواهم للمشاركة بعرضه المنطوق ولغته الجسدية وتمثيله اللبّي.

أما فيما يخص المسرح الجامعي، فإنه مسرح تجريبي ثقافي لا يخاطب سوى فئة من الطلبة والأساتذة الجامعيين المثقفين الذين يعتبرون المسرح تشكياً فنياً جمالياً وخطاباً بصرياً يستلزم ملء نقاط فراغه وتأويله والبحث عن خصائص المسافة الجمالية وشعرية الانزياح الدرامي وأسرار بلاغة انتهاك الواقع الجمالي. بينما المتلقي في مسرح الطفل أو المسرح المدرسي فهو من نوع آخر قد يكون طفلاً أو تلميذاً، لذلك

مستوى المتقبل والمتذوق للمسرح الطليعي الذي ثار على المسرح الغربي مسترفداً المسرح الشرقي، كما عمد هذا المسرح إلى استكشاف مسرح أنثروبولوجي موغل في البدائية يستعمل العنف والقسوة في ردع نوازع الشر والانفعالات الغريزية السيئة لدى متلقي الفرجة الدرامية وخاصة مع أنطونين أرتو.

#### و- المسرح العربي والجمهور

إذا انتقلنا إلى المسرح العربي لرصد علاقته بالمتلقي على مستوى التواصل، فإنه قد اهتم كثيراً بالجمهور منذ مسرح أبي خليل القباني الذي كان جمهوره من عامة الناس حيث اتخذ المقهى فضاءاً للفرجة الدرامية والمتلقي المسرحي. وقد استهدف سعد الله ونوس كذلك التأثير على جمهور عروضه متبنياً في رؤيته الإخراجية مسرح الشيبسي الذي كان يركز بدوره على مجموعة من الوسائط الفنية والجمالية كالمادية الجدلية والمسرح البريختي والتغريب، وكانت كل هذه الوسائل من أجل تنوير الجمهور وتوعيتهم ودفعهم إلى التغيير. ويقول سعد الله ونوس في هذا الصدد: "إن المتفرج يستطيع أن يقوم بدور إيجابي كبير في توجيه المسرح، وعلينا أن نعلمه كيف يقوم بهذا الدور، وأن نشجعه على الاضطلاع به بشكل فعال، حتى يتحقق لنا فعلاً توجيه المسرح، وتقويم أساسه...".

الارتباط عبر تطور المسرح الغربي والعربي والشرقي في إطار بنيتين متناقضتين وهما: البنية الأرسطية وبنية التجريب، وسينتقل الذوق المسرحي تبعاً لهاتين البنيتين من ذوق كلاسيكي يتكيف مع المسرح الأرسطي ومعاييره المقتنة بمبدأ المحاكاة إلى ذوق طليعي مهني على الانزياح وخلخلة السائد والإعداد لتأسيس ذوق آخر أكثر حداثة وتثويراً.

نجد التلقي عنده مبنياً على التصفيق والضحك والصفير و الصمت و الخوف والتأمل والإحساس بالرعب أثناء معايشة الدور سواء أكان دور تطهير أم دور تغريب.

#### خاتمة

وخلصة القول: لقد ارتبط المسرح بالجمهور منذ ظهور المسرح لأول مرة في تاريخ البشرية، وقد تطور هذا



الهوامش:

— سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، الطبعة الأولى 1988م، ص: 42؛



كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية  
خالد سالم محمد



# كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :  
خالد سالم محمد \*

تأثرت اللهجة الكويتية على مر العقود بلغات ولهجات مختلفة، كالفارسية والهندية، والتركية والإنجليزية، وبعض الكلمات الإيطالية والفرنسية والسواحلية والأوردية، وبقيت كلمات سريانية وأرامية، وهذا يعكس مدى علاقاتها وتأثيرها بحضارة وتجارة تلك الدول منذ نشأتها. وفيما يلي ثبت لبعض من تلك الكلمات.

\* باحث من الكويت.

<p>الإبريسم: الحرير، والمراد به غالباً الحرير الخام. وهو قماش ناعم الملمس رقيق يكون على شكل خيوط تلمع. جاء في المثل الشعبي: "عتيج الصوف ولا يديد البرسيم". والمعنى أن الصوف العتيق متى ما اعتنى به وحفظ من التلف فإنه يتجدد كلما طال به العمر على العكس من الإبريسم الذي عمره قصير على الرغم من نعومته ولعانه خيوطه. يضرب المثل للصديق الصدوق كلما طال أمد الصداقة كان أوفى، أما الصديق البراق كالحرير فلا خير فيه. واللفظة من أصل فارسي.. إبريشم: وتعني الحرير معربة. جاء في لسان العرب: الإبريسم معرب. قال ابن السكيت: ليس في كلام العرب افعيل مثل: إهليلج وإبريسم ولكن العرب أعربته وأدخلت عليه الألف واللام، وفي المنجد: الإبريسم: الحرير، فارسية.</p>	إبريسم
<p>ويلفظها البعض هَيْسَن، لفظة قديمة تُركت، كانت تقال عند التغيب عن العمل دون ما عذر، يقال: فلان اليوم أَيْسَن: أي منغيب عن العمل ومخصوم أجره، وهي إنجليزية.</p>	أَيْسَن
<p>لفظة حديثة دخلت إلى اللهجة الكويتية عن طريق المدرّسات المصريات، وتطلق على المدرّسة، أصلها من التركية بمعنى الأخت الكبيرة.</p>	أَيْلَه
<p>وتتطق الجيم جيماً فارسية. الطُرشي: يعمل من الطماطم وثوم الجبل والتفاح الأخضر الصغير والفلفل والخل. يوضع في جرة كبيرة من الفخار تسمى "بَسْتُوك" ويترك فوق أسطح المنزل متعرضاً لحرارة الشمس عدة أيام حتى ينضج. واللفظة فارسية هندية مشتركة من جهاري أي الأربعة إذ يتألف الأجار من أربعة أصناف رئيسية بالإضافة إلى الخل.</p>	أَجَار

إِدَاد	لفظة تقال للتشكي، كأن يقال: "إداد لفلان صابر على كل ها المصاعب" أي كان الله في عونهِ، وهي فارسية "دَاد" بمثابة نداء للإنصاف والعدل.
أَدَب	لفظة قديمة كانت تطلق على المرحاض، وهي تركية فارسية "أَدب خانة" أدب عربية وخانة فارسية تركية بمعنى المكان، وأخذت التسمية كما جاء في موسوعة حلب المقارنة من التأدب مراعاة للشرع الإسلامي الذي يمنع الكلام في هذا المكان.
أَرُث	تسمية حديثة يراد بها السلك الأرضي الموصل بصندوق كهرباء المنازل والمحلات وغيرها، وهي إنجليزية.
أَرْدِي	جزء من عملة هندية قديمة قيمتها باي هندي واحد، وهو جزء من 192 جزءاً من الروبية الهندية، استعملت في الكويت قديماً، يقول أحدهم إذا طلب منه نقوداً وكان لا يملك شيئاً "ما عندي ولا أَرْدِي".
أرويد	من الخضار الورقية يؤكل نيئاً، واللفظة فارسية من "رویدن" بمعنى الانبات والاخترار.
أُرَيْل	سلك طويل كان يهد إلى الأعلى ويتصل بجهاز حديدي له عدة تفرعات، كان يستعمل قديماً للراديو والتلفزيون لتوضيح الصوت والصورة، واللفظة إنجليزية.
اسْبَانَة	أداة لفتح المغاليق الحديدية "البراغي" وشدها، إنجليزية.
اسْبَبَسْت	مادة حجرية على شكل ألواح مضلعة كانت تستعمل في تسقيف المظلات والورش والمخازن، يونانية.

اسْبِير	تطلق على الشيء الإضافي وفي الغالب على الإطار الاحتياطي للمركبات. انجليزية.
اسْبِيرَتُو	مادة كحولية مطهرة، تستعمل في التعقيم كما تدخل في تركيبات العطور انجليزية. وفي موسوعة حلب المقارنة: إيطالية.
أستاذ وأستاذ	<p>الاستاد، بالبدال المهمل، صانع السفينة والجمع استادية، كما تطلق على رئيس البنائين، ثم أصبحت تطلق على المدرس. وفي المجال الرياضي تطلق على اللاعب الذي تقام عليه المباريات في كرة القدم وغيرها، نقول: المباراة اليوم على الأستاذ الفلاني أو على استاد نادي كذا.</p> <p>واللفظة فارسية. قال الجواليقي: فأما الأستاذ، بالبدال المعجمة، فكلمة ليست بعربية، يقولون للماهر بصنعتة استاذ ولا توجد هذه الكلمة في الشعر الجاهلي ولو كان عربياً لوجب أن يكون اشتقاقه من "السْتَد" وليس ذلك بمعروف، وكان كافور الأخشيدي يسمى أستاذاً لأنه كان مريباً لأبناء الاخشيديين. لذا لقب بهذا اللقب، انتهى</p> <p>وجاء في المصباح المنير: أستاذ كلمة أعجمية ومعناها الماهر في الشيء، وإنما قيل أعجمية لأن السين والذال المعجمة لا يجتمعان في كلمة عربية.</p> <p>وأقول: وكلمة استاد يونانية قديمة وهي قياس كانت تطلق على مضامير السباق ونحوها "استوديوم" وقد أخذها الرومان عنهم.</p>
استديو	الاستديو: محل التصوير، وهي لفظة حديثة عامة تطلق على غرف التمثيل وغيرها، ومنها استديوهات الإذاعة والتلفزيون، انجليزية وقيل إيطالية الأصل.
استكانة	قدح زجاجي صغير يستعمل لشرب الشاي، والجمع "استكانات" واللفظة فارسية عن الروسية "استكان".



لَفْظَةُ حَدِيثَةٍ تَطْلُقُ عَلَى الْأَوْرَاقِ النَّمُوذَجِيَّةِ فِي دَوَاوِينِ الْحُكُومَةِ وَالشَّرَكَاتِ تُعَدُّ لِنَعْبَةِ الطَّلَبِ، وَاللَّفْظَةُ كَمَا جَاءَ فِي مَعْجَمِ الْمُؤَنَّثَاتِ السَّمَاعِيَّةِ- تَرْكِيَّةٍ مِنَ الْإِيطَالِيَّةِ، عُرِبَتْ.	إِسْتِمَارَةٌ
قِرْصٌ مُسْتَدِيرٌ أَسْوَدٌ أَوْ مَلُونٌ يَصْنَعُ مِنْ مَادَّةِ "السِّلِيلُولُوزِ" يُسَجَّلُ عَلَيْهِ الصَّوْتُ، وَاللَّفْظَةُ كَمَا جَاءَ فِي الْمَعْجَمِ الْوَسِيطِ وَمَعْجَمِ الْأَلْفَاظِ الْفَارْسِيَّةِ الْمُعَرَّبَةِ فَارْسِيَّةٌ "أَسْتُونٌ" بِمَعْنَى عَمُودٍ مِنْ حَجَرٍ وَاحِدٍ، مُعَرَّبَةٌ، وَكَذَلِكَ هِيَ فِي التُّرْكِيَّةِ وَالكَرْدِيَّةِ.	إِسْطَوَانَةٌ
الْإِسْفَنْجُ: حَيَوَانٌ مَائِيٌّ يَتَوَلَّدُ فِي قَعْرِ الْبَحَارِ، لَهُ هَيْكَلٌ لِيَفِي بِدَعْمِ الْكُتْلَةِ اللَّحْمِيَّةِ مِنْ جِسْمِهِ، يَسْتَعْمَلُ بَعْدَ اسْتِخْرَاجِهِ وَمُعَالَجَتِهِ فِي صِنَاعَاتٍ مُتَعَدِّدَةٍ، وَاللَّفْظَةُ فِي قَامُوسِ الْمُنْجَدِ يُونَانِيَّةٌ. وَفِي تَكْمَلَةِ الْمَعْجَمِ هِيَ مُعَرَّبَةٌ "سِبَنْجُوسٌ" وَزَادَ وَفِي السَّرِيَانِيَّةِ "إِسْبِنْجَا"	إِسْفِنْجٌ
لَفْظَةُ تَعْنِي الشَّيْءَ الْوَاضِحَ الَّذِي لَا يَحْتَاجُ إِلَى بَيِّنَةٍ. نَقُولُ: فَعَلَ هَذَا الشَّيْءَ أَشْكُرَا، أَيْ أَمَامَ الْجَمِيعِ، وَهِيَ فَارْسِيَّةٌ "أَشْكَارَا" بِمَعْنَى وَاضِحٍ، مَرْتَبِيٍّ، مَكْشُوفٍ، جَهَارًا عَيْنَانَا. جَاءَ هَذَا فِي الْمَعْجَمِ فِي اللُّغَةِ الْفَارْسِيَّةِ لِلدُّكْتُورِ مُحَمَّدِ مُوسَى هِنْدَاوِيٍّ، وَهِيَ فِي الْكُرْدِيَّةِ وَالتُّرْكِيَّةِ بِهَذَا اللَّفْظِ وَالْمَعْنَى.	أَشْكُرَا
الْأَسْكَلَةُ، رَصِيفُ الْمِينَاءِ، وَاللَّفْظَةُ إِيْطَالِيَّةٌ كَانَتْ تَطْلُقُ عَلَى الْمِينَاءِ فِي بَحْرِ الرُّومِ، وَقَدْ أَخَذَهَا الْأَتْرَاكُ عَنِ الطُّلْيَانِ وَنَقَلَهَا الْعَرَبُ عَنِ الْأَتْرَاكِ، جَاءَ ذَلِكَ فِي الْمَوْسُوعَةِ الْكُوَيْتِيَّةِ الْمَخْتَصِرَةِ لِحَمْدِ السَّعِيدَانِ، أَمَّا فِي مَوْسُوعَةِ حَلَبِ الْمَقَارَنَةِ فَهِيَ تَرْكِيَّةٌ عَنِ اللَّاتِينِيَّةِ. وَمِنْهَا السَّكَلِيَّةُ (السَّقَالَةُ) الْمُسْتَعْدَمَةُ فِي الْبِنَاءِ.	أَسْكَلَةٌ

# قصة (من التراث الشعبي الكويتي)

## الكيس الأحمر

بقلم: عادل العبد المغني\*

ساد الوجوم أرجاء المدينة.. ثمة حزن أشبه بعياجة داكنة لفت أجساد الشوارع.. كانت الوجوه الشاحبة تجوب طرقات الكويت وتنبئ عن الكساد الاقتصادي الذي ضرب المحلات التجارية كعاصفة عمياء.

عادت سفن الغوص بعد غياب ثلاثة أشهر محملة بهجول واخر من اللؤلؤ، لكن الحبات البيضاء استقرت فوق الأكف السمراء دون أن يشتريها أحد، فبدت مستوحشة كتاج ترجل عن رأس ملك مهزوم.

النواخذة<sup>(١)</sup> تقرأ في عيونهم قلق البحر، وتسمع من خطواتهم ألم<sup>(٢)</sup> اليامال<sup>(٣)</sup> ونهمة الفاهما الموج ينزق على الشاطئ.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- ماذا نفعل؟

هذا هو السؤال الوحيد الذي كان يتردد بحيرة بين تجار اللؤلؤ والنواخذة.. فلا أحد يقبل على شراء اكداش اللؤلؤ خاصة وأن الالتزامات التي تلحق أعناقهم تجعلهم أكثر خوفاً من أن يستمر هذا الكساد، فلا يستطيعون الوفاء بما عليهم من مسؤوليات، ولا سداد<sup>(٤)</sup> السلف<sup>(٥)</sup> الذي دفع للغواصين،

علل أبو عبدالله جلسته في محله التجاري الذي يقبع في وسط المدينة، ثم سأل

\* قاص وروائي وباحث من الكويت.

١ النواخذة: جمع نوخة وهو الغبطان.

٢ اليامال: أغاني البحر.

صديقه أبو خالد بتهيدة عميقة:

- ماذا نفعل؟

نظر أبو خالد إلى وجه صديقه بعينين ساهمتين، وأحس بشيء من الطمأنينة والثقة حين وجد الحكمة إياها مازالت تسكن وجه رفيق العمر، وبأن أيام الكساد لم تستطع أن تنتزع منه الصلابة الساكنة فيه، حتى بدت يداه كمجذافين عتيقين... ثم تابع كلامه بهدوء شراع يرسو من تعب الرحيل:

- لقد جهزت سفينتي بكل ما يلزم من التموين ليكفيها رحلة ثلاثة أشهر، ودفعت "السلف" لجميع البحارة... وها أنا أخسر (٤٢٠٠) روبية أراها تضيع مني كنخلة عاقر..

حاول أبو خالد أن يهون على صديقه فريث على كتفه وهو يلقي بهجمل يائسة:

- الخسارة الجماعية يا أبا عبدالله ما هي خسارة، بل قدر.. وكل أصحاب السفن والنواخذة أصابهم ما أصابك.

أنهى أبو خالد جملته ومد يده لتناول كأس الشاي الذي أحضره نادل المقهى إبراهيم، ويبدو أنه سمع جزءاً من الحوار الدائر، أو لأنه- من كثرة ما مر عليه من زبائن لهم المشكلة نفسها- صار يعرف سبب هذا الوجوم الذي يكسو الوجوه، فنظر إليهما نظرة مواساة طائشة ثم قال:

- اليابانيون الكفرة لقد تدخلوا في خلق الله....

بدأ الحديث غريباً عن موضعه، فتساءل أبو خالد بلسانه بينما اكتفى أبو عبدالله بإلقاء نظرة استغراب:

- اليابانيون؟ ما علاقتهم بالموضوع يا إبراهيم؟

وضع إبراهيم الطبق الذي كان يحمل فيه كاسات الشاي ثم أجاب بصوت منخفض.

- أمس جاء زبون إلى المقهى يرتدي بنطالاً وقميصاً ويقص شعره كالجنود الإنكليز ثم راح يشرح لنا كيف أن اليابانيين صنعوا لؤلؤاً يشبه هذا الذي يجمعه البحارة عندنا بمشقة. ضرب أبو عبدالله كفاً بكف وهو يردد عبارات الاستغفار:

- أستغفر الله العظيم.. اللهم لا تؤاخذنا بما فعل السفهاء منا، يا رب أبعد غضبك وسخطك عنا.. كيف يتدخلون في خلق الله؟!

فشعر إبراهيم بالرهبة من دعاء أبي عبدالله فتابع:

قال الزبون أمس أن اليابانيين عملوا أحواضاً وضخوا فيها ماء البحر، ثم زرعوا بداخلها المحار، وصاروا يدخلون ذرات من الرمال في المحارة فتتحول إلى لؤلؤ.

فرد أبو خالد معترضاً:

- هذا ليس تدخلاً في خلق الله، بل اليابانيون استدلو على الطريقة التي تتجمد بها مادة اللؤلؤ داخل المحار فقلدوه صناعياً....

- لا حول ولا قوة إلا بالله.. إنهم أذكىاء فعلاً" قالها أبو عبدالله وهو يحدق في فضاء من المجهول ثم تابع " الله يستر من اللي ياى يا جماعة"....

رد أبو خالد بفضول وقلق: "وماذا أكثر من الذي نحن فيه يا أبا عبدالله؟!

البارحة.. وبينما كنت "أفرز" في المذيع سمعت المذيع يونس بحري في إذاعة برلين الغربية يقول بأن الحرب على الأبواب، وبأن هتلر حشد جيوشه استعداداً لغزو أوروبا وضمها إليه.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

علق أبو خالد بشفتين مرتجفتين:

- الله يستر... وإذا "شبت" الحرب سوف تشل سفننا المسافرة إلى الهند، وتتوقف تجارتنا وترتفع الأسعار.. وبيوت الناس سوف تدب فيها المجاعة...

سبقت الحكمة أبا عبدالله وهو يرد:

- تفاعل بالخير.. تفاعل.. لقد أنقذنا الله من مصائب أكبر من هذه.

- لا أحد يتمنى الحرب.. ولكن إن وقعت فنحن نؤيد هتلر ضد الإنكليز.

ساد صمت مشوب بحذر، ورجاء في أعماقهما بأن تكون الأمور أكثر استقراراً في الأيام المقبلة.

ثم يقطع هذا الصمت سوى صوت مباغت لرجل ضئيل الجسم، حاد الملامح، يرتدي لباس أهل البادية ويتحدث بلهجتهم. ولم ينتظر طويلاً بعد إلقاء السلام ليوجه حديثه



إلى أبي عبدالله بلهجة تخلو من الليونة:

- الأمانة يا طويل العمر..

أحس أبو عبدالله بشعور هو مزيج من دهشة واستكثار وحرص.. فقد كان متأكداً أنه لا يحتفظ بأية أمانة لهذا الرجل الذي ظهر فجأة أمامه كنبات شيطاني.. فقد كان أبو عبدالله معتاداً على أن يودع أهل البادية أماناتهم لديه، خصوصاً عندما يفدون إلى المدينة خلال مواسم الربيع لبيعوا الصوف والألبان والماشية بأنواعها، ويشترى ما يحتاجونه من السكر والأرز والبن، وكانوا يتركون ما يتبقى لهم من مبالغ أمانات لدى التجار خشية أن تتعرض للضياع أو السرقة، كما أنهم كانوا يدخرونها لأعوام مقبلة تحسباً لأي جفاف قد يصيب مواسمهم.

.. كل هذا يحصل، ولكن أبا عبدالله لم يذكر أن هذا الرجل الذي يقف أمامه قد أودع لديه شيئاً!.

لم تكن المحلات تحمل أي لافتات، والطرفات الترابية تتشابه، وحين يلامسها المطر تصبح كأنها قيعان أنهار جافة... فكر أبو عبدالله: ربما أن هذا الرجل قد التيس عليه المكان لكنه مع ذلك لم يفصح عن شكوكه بل سأل الرجل:

- كم المبلغ؟

- ٢٠٠ ريال...

- وما لون الصرة التي تحوي المبلغ بداخلها؟

- إنه كيس أحمر.. نعم أحمر..

بيدين غير متردتين فتح أبو عبدالله الخزانة الحديدية وأخرج منها صرة بنية اللون ثم عدَّ فيها (٢٠٠) قطعة نقدية، وناولها للرجل معتذراً له عن تغيير الصرة الحمراء بأخرى بنية، ثم أبى على الرجل أن يمشي قبل أن يشرب القهوة.

وبينما هو يرتشف الفنجان الثاني وإذ بنادل المقهى إبراهيم يعود ليأخذ كاسات الشاي الفارغة، فلمح الرجل وهو يهم بمغادرة المكان فناداه:

- ألسنت فلاح؟!

- نعم أنا هو...

- تعال يا رجل فإن لك أمانة عندنا بكيس أحمر، لماذا لم تأخذها؟

- .....

أعاد الرجل الصرة البنية بأكف مرتعشة، لكنه سأل أبا عبدالله عن سبب فعلته هذه،  
خصوصاً وأن أحوال البلاد واقفة، والكساد ممسك بعنق العباد...

ساد هرج في المكان واستعر نقاش حاد بين أبو خالد وإبراهيم، ورجل البادية وآخرين  
تجمعوا ليعرفوا ما الذي حصل...

بينما أبو عبدالله ظل صامتاً يغمره الرضا وتسكنه الحكمة المكللة بابتسامة  
مضيئة وعيناه تجوسان الأسواق الراكدة، ولم ينطق سوى جملة واحدة: "اشتريت  
سمعتي"!!..



## قصة عابرة.. جداً

بقلم: د. سماء سليمان \*

مساء شتوي.. سماء محتضنة.. تقترب العاصفة ..  
كنت عائدة إلى منزلي، تتراكم في ذهني أفكار كثيرة كتراكض تلك الأشباح من  
حولي في زحمة الشارع العريض..  
طقس رمادي محزن، إحساس كثيف بالمرارة يثقلني..  
أمشي دون عجلة.. و كأنني أمشي دون هدف.. أنتظر امتداد العاصفة نحوي،  
لتملأني.. لتغسل ذاك الفراغ المتشعب في داخلي كثرة مهترئة..  
تتسارع خطى المارين.. يتكهرب المكان.. أشعر وقع أولى القطرات على جفني.. أفتح  
الظللة و أستحيل شيئاً آخر..  
لا أدري إن كان وقتاً مناسباً كي أنظر إلى واجهة عتيقة، لكنني فعلت، توقفت.. وبدأت  
أمن النظر بعنادي خشبية مرصوفة بعناية.. لوحات مرسومة بيد فنان لم يخرج  
بعد من رومانسية العوالم الحائلة.. سجادة مطرزة بخيوط مضببة.. أيهونات، آيات  
مكتوبة بهاء الذهب.. عالم صغير ملون مكتف بذاته..  
طال تأملي في الواجهة.. اشتدت العاصفة.. شعرت الهل ينسل إلى قدمي.. لتأبني  
قشعريرة عابرة حين رأيت خيط البرق يشق المدى.. وأحسست فجأة وللحظة قصيرة  
بأن مرارتي تتضاعل.. بأن الموقف شاعري جداً و غير اعتيادي.. وبأنه يستأهل مني  
ربما.. ابتسامة صغيرة..  
وصرت أتمتع لنفسني بأنني لست بحاجة للكثير كي أشعر بالسعادة، حين جاعني صوت  
يقول: مساء الخير يا سيدتي..  
رجل بمظلة سوداء، معطف شتوي طويل، قبعة من الطراز الباريسي العشريوني.. شال  
من الصوف يحيط الرقبة.. عيناان دافقتان، و ستار كثيف من المطر يفصل بيننا..  
لم أنطق.. نظرت إليه، أحاول التقاط ملامح وجهه.. أن أستعيد في نبرة صوته، صوتاً  
ما.. لا شيء يأتيني.. ملأني فراغ جليد،  
قد لا تذكريني.. لكنني أذكرك جيداً، و أود أن أعبر لك عن إعجابي الشديد  
بترجمتك.

\* قاصة من سوريا

تململت .. كنت غير قادرة على قول شيء ذي معنى .. لكنني شكرت الرجل بهودة ..  
جاءني صوته من جديد أكثر وضوحاً و امتلاءً رغم ضوضاء المكان و وقع المطر ..  
اسمي أمين العالم .. و أعمل صحفياً في جريدة الاعتدال ..  
وجدت خيطاً يربطني بالموقف .. شعرت بأنني أستعيد شيئاً من قدرتي على التواصل  
وعبرت للرجل عن إعجابي بالجريدة .. رغم جهلي بكونه يكتب فيها ..  
لا بأس .. من الآن فصاعداً ستبحثين ربما عن اسمي بين الأسماء الأخرى ... قال الرجل -  
لم أعد أدري إن كنت حينها مازلت أحقق به .. لكنني كنت قد بدأت أستشف تفاصيل  
أكثر دقة .. شفتان عريضتان .. أنف دقيق .. بشرة حنطية .. والعينان الدافقتان مغرقتان  
في السواد ..  
في الحقيقة ، كان لصوته رنين مقبول .. لكنني .. لا أعرفه ..  
عبرت له عن سعادتي بالتعرف عليه .. وطلبت منه الإذن بالانصراف على أمل لقاء  
آخر ربما ..  
مد لي الرجل ذو المظلة يداً باردة و صافحني بحرارة صديق قديم ، ثم تلاشى خلف  
ستار المطر ...

\*\*\*\*\*

كنت عائدة إلى منزلي .. تدور في رأسي أفكار كثيرة .. ابتعدت العاصفة ..  
يلتهمني برد قارس .. لكن القلب هادئ و الروح أكثر خفة من البارحة ...  
استوقفتني بائع جرائد .. طلبت منه .. جريدتي .. و جريدة الاعتدال .. ثم غرقت في فكرة ..  
مساء الخير ..

قال رجل البارحة وقد ارتسمت ابتسامة باهتة على شفثيه العريضتين ..  
وجهه أكثر وضوحاً .. نبيل ، مؤثر ... يضيئه شعاع ما قبل المغيب .. و في العينين الدافقتين  
شيء من ارتباك ظاهر ..  
كنت أحقق في شفثيه و أتساءل عن مغزى هذا و عن سببه ... كنت أتساءل عما يجب  
أن أقول أو ما لا أقول ... كان وقت تساؤلاتي طويلاً ... ليرد الرجل بعد مساحة  
صمت مريكة :

- أرى أنك ابتعت جريدة الاعتدال .. لي مقال في عدد اليوم .. الصفحة الخامسة ..  
أعلمت الرجل بأنني متشوقة لقراءة ما يكتب .. و أضفت شيئاً آخر دون معنى كي  
يكون لتعليقي وقع ما ..

في الحقيقة كنت في حيرة من أمري .. و بما أنني لا أحيد المفاجآت و لست من أنصار  
الارتجال ، كان من الصعب علي أن أجد خيطاً واصلاً بيني و بين هذا الرجل .. مع  
ازدياد يقيني بأنني .. حقاً .. لا أعرفه ..

جاءني صوته متقطعاً : سيدتي .. أود أن أعبر لك أيضاً .. عن إعجابي .. بشخصك ..



أرى أنك أجمل من أي وقت مضى... وبأنك متألفة.. كنجم... كنت.. أود.. أن..  
شكرتُ الرجل بشيء من توتر وشعرتُ بشيء ما يعتصرني و بدأت ساقاي بالارتجاف.  
شعرتُني معلقة بخيط رفيع يمنيني من الحراك ، رغم أنني كنت أقول لنفسني بأنه  
يجب عليّ حتما مغادرة المكان ووضع حد لحوار قد يقودني ربما في حال تشعب، إلى  
متاهة مشاعر لن أكون قادرة على الإمساك بزمامها..  
غابت عينا الرجل في غمامة ثقيلة و كأنه أدرك نيتي.. وللحظة شعرت بوجهه يفقد ألقه.  
أطرق ليردف: كنت أود أن..  
قاطعت.. عبرت عن امتناني.. و وعدته بأن أبعث له مترجماً جديداً على عنوان الجريدة...  
أخرج الرجل من معطفه أقحوانة، دون أن ينظر إلي.. مدها بتردد.. ورجاني أن أقبلها..  
رغم صمتي و رغم الارتباك المهيمن على وجهينا.. خُيِّل لي بأن كل شيء كان يجري  
بسرعة الضوء.. لم أجد متسعاً من الوقت لأفكر.. قبلت..  
لم أستطع الرفض، لم أجد مبرراً كي أرفض رغم أنني لا أعرفه، و رغم أنه أثار في  
عمقي مزيجاً متناقضاً من الارتياح والوجل.  
شعرت حلقي مرأ.. تلعثمت و كأنني فتاة في مقتبل العمر، تقبض بيدها الرطبة على  
رسالة حب دفين..  
ثم فضلت أن أصمت... و صرت أنظر للرجل و كأنني أنتظر منه شيئاً آخر... كلمة  
أخرى.. أو..  
رفع عيني، نظر إليّ بأسى... كانت نظرتة قد فقدت دفاها، لتغرق في سواد الحديقة..  
و في غضون نصف إغماضة كان قد اختفى ليبتلع المشهد الشتوي.

\*\*\*\*\*

آخر يوم من شهر كانون الثاني... السماء ملبدة.. مغلقة كل النواض. قلبي ثقيل  
كحجر.. صور متلاحقة طاردتني طوال الليل..  
أرقتني تلك الأقحوانة..  
لم أجد أي تفسير لما حدث.. أنا أكيدة بأن هذا الرجل لا يعرفني حقاً و بأنني  
لا أعرفه... و لا يهيا لي بأنه عابث.. حتى أنه يبدو صادقاً جداً.. حاولت أن أعود  
للماضي.. لأماكن كثيرة، لأشخاص كثيرين، لكن وجهه لا يذكرني بأحد.. هذا الرجل  
لا يشبه أحدا عرفته..  
قررت أن أعود لمنزلي من درب آخر.. علني أتفادى لقاءه.. ووجدت نفسي أشق الدرب  
الاعتيادي..  
لأدري ما الذي دفعني لهذا.. لكنني فعلت. حاولت أن أحضر بضعة كلمات أقولها في  
حال التقية، لكنني مشتتة الذهن، مضطربة..  
لا أعلم إن كان قد غلب عليّ خوفي أم شيء من شفقة؟ لا أدري إن كان يكبلني ذاك

الشفف المنكسر في عينيه، أم ذاك الانفعال المؤثر في نبرة صوته، لا أدري إن كان هذا الشبح القادم من حيث لا أعلم قد أوقفني بتعويذة ما، لا أعلم شيئاً عن هذا الشعور الطارئ، الغريب، المغرق في الغموض.

عند مفترق طريق، كان رجل القبة واقفاً ينظر للدرب بشوق:

- مساء الخير يا سيدتي.. قال بحبور

كان صوته متوهجاً كشمس و من عينيه يتبعثر في المكان ألف نجم.

أرجوك، قلت متهدجة، هذا الموقف مريب لكينا.

- لكنني أود أن أقول لك..

- لا أريد أن أستمع لما تود قوله، لا يعنيني ما ستقوله، أنت كما يُهيأ لي رجل ناضج ومحترم.

- هذا لن يمتعني أن.

- أنا امرأة متزوجة يا أستاذ، لو كنت أصغر بعشرين عاماً لكنت استطعت ربما أن أتقبل لهفتك بصدر أوسع.

- لكنك مازلت تلك الفتاة ذات الخمسة عشر (أضاء وجهه)

- تقول و كأنك تعرفني منذ الأزل.. هذا موقف يمتهي العيب، لا أدري من أين خرجت؟ لا أدري ما الذي جلبك؟ لا أعلم عنك شيئاً.

- و هل هذا مهم؟

- قد تكون ربما مجرد فكرة.. فكرة عابرة.. لا أكثر.

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

- ربما.. أكون كذلك.

- أرجوك.

- أنا من أرجوك، اسمعيني.. اختطف الرجل يدي ليضمها بين راحتيه الباردتين.. ثم صرخ بصوت يحترق: أحبك، أحبك منذ زمن، منذ الأزل ربما، يحاصرني حضورك في كل الأماكن. يطاردني صوتك في متاهات الحلم. أرى وجهك مرتسماً على صفحة السماء، في صفحة القلب. أنت، تلك الأنثى الفارة من حقيقة الأشياء، من اعتيادها. أنت ذاك الهاجس الدائم.. وجعي.

لكنني لا أعرفك.. لا أعرفك..

انتشلت يدي، شعرت بنفسي كائنًا هشاً، دون قوام وشعرته زجاجاً يتناثر.

بكى الرجل، بكى كثيراً بحرقه طفل فقد لعبة، اقتربت منه.. كان مختلجاً كنبضة.

أمسكت وجهه الملهب بين يدي.. تمتمت ببضع كلمات، أخرجت منديلي.. أمسكته.. جففت دمه.. نظرت إليّ بحسرة.. استدار.. شق طريقه بين تساؤلات الأعين الفضولية.. ثم تلاشى.. دون رجعة.

## وحيدان

بقلم: فؤاد محمد أحمد قنديل \*

وحيدان.. نجلس معاً في شرفتنا الضيقة، نتأمل العاصف التي تتعاقب فوق غصون الشجرة الكبيرة، تلفها وتطليها نسمات الحب والمرح الجميل.

أمست يد زوجتي الطرية المثقلة بالأيام والشجن.. تصطدم أنا ملي ببعض الخشونة في ظاهر يدها.. تسقط نظراتي عليها، فتتعثري في بضع الشيوخوخة البنية التي تزداد كل يوم على جلدها وجلدي.

أهم بالنهوض.. تسألني عن السبب .. أقول:

- سأحضر الجلسرين،

لا تسمع، تعيد سؤالها.. أعيد عبارتي وأكملها:

- يدي خشنة من الرضوء،

تقول:

- وأنا أيضاً،

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

لكنها تستطرد بعد لحظة:

- ابقى أنت وأحضره بدلاً عنك.. ركبتيك تؤذي،

أريت على كتفيها بحنان حتى تبقى:

- أنا من يجب أن يقوم

أصلب طولي بصعوبة.. جسدي ثقيل برغم نحولي وعظامي المفككة.. أجز قدمي على بلاط الأرضية الذي يشبه قطع الشطرنج.. قدمي في شوش من قماش صوفي أخضر، والنعل من الجلد الخفيف.. شرع النعل في التآكل بسبب زحف أقدامي.. أمسك بيدي المرتعشة زجاجة الجلسرين، محاذراً ألا تغلت، فكم أفلت غيرها!

أعود إلى جلسة الشرفة حيث رفيقتي التي تنتظرنني هناك وفي أحضانها حياتي.. أصب قطرات من السائل الشفاف الثقيل على ظاهر يدي اليسرى، وأمر بظاهر يميني عليه.. أمسك كل المواضع الخشنة.. تمد زوجتي يدها المعروقة.. أصب على ظاهر يدها من السائل الثقيل.. تفعل به مثل ما فعلت.

\* قاص وروائي من مصر

أضع زجاجة الجلسرين على منضدة الخيزران، وأرتاح في الكرسي الخيزران.. مستمتعا بشمس الشتاء وأشعتها الدافئة اللذيذة.. أتأمل مع أم شادي حركة العصافير واهتزاز الغصون الرفيعة التي تبادل العصافير المرح، وتقرح بلهوها عليها وغنائها.. الطيور الصغيرة لا تكف عن الطيران والعناق والزقزقة التي لا نكاد نسمعها.. تقول أم شادي فجأة وهي تحديق في العصافير:

- اشتقت إلى الأولاد.

أنتهد وأتذكر أنني كنت أحس إلى عهد قريب أن الأولاد عزوة، أي جمع كبير يستند إليه الآباء، وكما كان الأسلاف يقولون:

- عز الدنيا في العيال..

ماذا جرى ؟.. العيال لا تسأل عنا.. كيف انتزعت من صدورهم القلوب التي كانت عليها أصابع الرب، وحشيت مكانها قلوب من حجارة أو البلاستيك ؟  
جاء شادي يزورنا من شهر.. تهللت أم شادي. اكتشفت بعد دقائق وقبلات باردة، أنه جاء يسأل عن إحدى أوراقه القديمة.. صورة من شهادة الميلاد.. أو شهادة الإعفاء من التجنيد.. أخوه جاء الأسبوع الماضي، فأسرعت أمه تسأله:

- أين الأولاد ؟.. لماذا لم تحضرهم معك ؟

لم يتصور ابننا أنهم غذاؤها وسقيا قلبها.. تشاغل عنها بالحديث في التليفون المحمول.. طلب مفتاح الدور الأرضي المغلق.. قرر أن يستخدمه كمخزن.. بعد لحظات عاد ليعلن سخطه على إهمالنا.. الحيطان مهترئة وأنياه بارتفاع ربع المتر.. أسرع بالخروج رامياً في أذاننا وعداً بالعودة.. تكومت أم شادي على كرسيها العجوز الذي تراتح عليه وتحس الحنان الذي يشملها به.. بدا أنها تضاءلت وقل حجمها وتداخلت أعضاؤها.. فرت من عينيها دمعان.

تقبع أم شادي في شبه منفى.. تراجع بصرها أولاً ثم سمعها.. المصيبة تكمن في الذاكرة.. إذا لم يستطع الشخص أن يتذكر يوماً من أيامه القديمة التي تراكمت فوقها أيام كثيرة، فهذا يعني أنه يستعد للرحيل.. ذاكرة أم شادي تشبه الآن غربالاً لا يستبقى شيئاً.. كثيراً ما ترفع سماعة التليفون لاعتقادها أن جرسه رن طويلاً.. في كل مرة تتوقع أن يكون أحد الأحفاد.. تقول:

- لعله كوكي ابن حنان.. أو هبة ابنة شادي.

الصمت معنا دائماً حتى داخل أجسادنا.. بل كأنه ينبع منها.. أحقق في يدي التي يلتمع على ظاهرها الجلسرين.. السائل لا يستطيع أن يخفي التشققات والتجاعيد التي لا تكف عن حفر مساراتها في جلدي.

عندما ترحل في شرودها وتساخر في أوهامها.. أعرف السر.. أقول:

- الدنيا مشاغل يا هدية.

تلوح يدها ببطء أمام وجهها لتهش ذبابة، فائلة بغير اقتناع:



- يمكن  
أتصور أنني أهون عليها بقولي:  
- كان الله في عونهم.  
جاءتني الذبابة التي كانت تهشها.. وقفت على أنفي.. خشيت دفعها حتى لا تذهب  
وتقف على وجهها وتزعجها من جديد.. قلت:  
- سليمان جارنا تعيش أنت.  
شردت لحظات، ثم قالت:  
- كان ميتا من زمان.  
- الجيران عرفوا بموته من رائحته.  
لم نجد ما نقوله لدقائق.. مررت كساعات طويلة.. قلت ويدي على كتفها:  
- ربنا يطول لنا في عمرك.  
علت وجهها ابتسامة حزينة، ورفعت عينيها إلى السماء وهي تقول:  
- يا رب.. لا تسمع منه.  
دهشت!  
- يا حاجة.. ماذا تقولين؟  
- يا رب.. اجعل يومي قبل يومه.  
- بعيد الشر عنك يا غالية  
هبط السكوت علينا كالعادة.. لم نجد الكلام وربما الرؤوس فارغة.. جف كل شيء  
.. بعد دقائق قلت:  
- عندك حق.. أتمنى أن تموتي قبلي.  
- آه.  
- عارفة السر؟  
سرحت لحظة، ثم قالت:  
- كي تكون سنداً للأولاد.. مهما كبروا سيحتاجون إليك.  
- هذا لا يهم.  
- ما المهم يا سيد الناس؟  
- الأهم يا ست الناس ألا تقاسي من الحزن عليّ.  
- وأنت ألن تحزن عليّ؟  
- يا رب اجعلها إذن تموت قبلي بيوم واحد.  
عاد الصمت يلفنا بكثافة، إلى أن قالت:

- ما رأيك أن نموت معاً؟

ابتسمت في فرح ودهشت.. كيف اهتدت إلى هذه الفكرة.. شغلني حزنها عليّ إذا مت قبلها.. ربت بيدها الطرية على ركبتي وعادت للشرود.. خلق في سمائنا طائر الانتظار.. ماذا ننتظر؟.. لا شيء ولا أحد سوف يأتي.. أنا فقط أريدها دائماً معي.. وكثيراً ما فكرت.. هل كان يمكن أن تكون لي رفيقة عمر غيرها؟.. مستحيل.. لو كان معي غيرها لما عرفت سبيلاً للسعادة.. فأت الوقت على أية حال.. نسأل الله حسن الختام.

ملت عليها ومالت عليّ.. احتضنت طيبتها وحنانها وأعضاءها الهشة.. تذكرت عشرتها ومئات الأسرار التي جمعتها ورسخت مشاعرنا حتى أصبحت شجرة كبيرة تظلل علينا وعلى كل من ينتمي لنا .. حاولت أن أتصور كم الأسرار التي بين كل الأزواج والزوجات المماثلين لنا في العمر.. تقطعت أنفاس خيالي.. مضت حرارة الشمس تصهرنا معاً في نسيج الأبدية، وقد خامرنا تصور أننا لسنا على الأرض.. لقد اختلطت الحياة بالموت.. ليس ثمة شعور محدد بجسدينا.. الوجود المهيمن كله للروح وملكوت الله العظيم.. أصبحنا ذرات دقيقة من الغبار ستذروه الرياح حيث يلتقي بكل غبار الدنيا التي ستتحول جميعها إلى غبار.

غاب الأولاد والشرفه وتقريباً كل شيء، ولم يعد يبلغ أذاننا ضجيج الشوارع ولا حتى لهو العصافير فوق الأغصان... السكون يحط ويتغلغل وينعدم الإحساس بالسكون.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

# من تاريخ البيان - شعر

## هدية الشاعر

شعر: عبدالله العتيبي \*

هديتي في عيدها: قصيدتان:  
سكنت فيهما خلاصة الحنان  
ونشوة السريع وابنة سامة الزمان  
هديتي في عيدها: قصيدتان  
لخصت فيهما السذي يوجز اللسان  
عن وصفه، ويهره باب البيان  
هديتي في عيدها: قصيدتان

لأنت في فتئت في خزينتي  
فهما وجدت غيد ردرهمين  
ومما وجدت في استطاعتني  
سوى شأهم همتين  
فأبانت شأهم همتين.

احترقنا في معبد البيان  
قدما قدما قدما  
لكي يرق لبي ويترك الخيال  
يهيم في مدائن الحروف

لكنها الحروف يا أحبتي - الحروف  
أبنت علي مثلي من عريها  
أبنت علي مثلي من رغورها  
وأن يهر في عالمها يطوف

\*\*\*

\* شاعر وأكاديمي من الكويت (١٩٤٢-١٩٩٤).

والحرف- يا أحبتي- عزوف  
إلا لمن يعرف من أسرار الألف  
وهو لداري سره قيثاره هتوف

\*\*\*

لكنني سكبت دمعتي  
سجنت في محرابها  
صليت ركعتين.

دعوتها من أجل شاعر فقير  
في يوم عيد حبه لا يملك النقود  
ولا يطول صفحة السماء  
كي يصوغ من نجومها العقود  
لحبه الوحي.

ARCHIVE

\*\*\*

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

دعوتها من أجل عاشق فقير  
والويل في زماننا للعاشق الفقير  
لعاشق لا يملك النضار  
وليس من قبيلة أجداده الكبار

من أجله:  
صليت لأحرف  
سجنت لأحرف  
بكت لأحرف



أشهرت سيف الذل راية الهوان  
سُرقت من بستانها الكبير وردتين  
غنيت في أعياد حبي الكبير غنوتين

\*\*\*

هديتي في عيدها قصيدتان  
خلالصة الكلام فيهما  
إنني على انتظار  
وليسقط الجدار



# من تاريخ البيان - شعر

## أبي

شعر: محمود شوقي الأيوبي \*

أبي الدوحة المنضرة العالية لها أفرع في الحمى ذامية  
أبي الكويت وفي روحه شعاع من الأعصر الحالية  
شعاع من العرب السالطين يلائق في الأنفس السامية  
هضاراجعاً للمقر القديم وحط الرحال على السامية  
فقطحطان جدي أبو والدي وعذنان جدي أبو أمية  
ودار العروبة دلي وقد وهبت العروبة أفكارية  
ودين محمد ديني الذي به أضمد الأجر رح السامية  
أسير على هديته وأشدأ وأعز شكرياً بإسلامية  
وللعرب عندي المكان الرفيع وكل الأعرب إخوافية  
فليس يفرقنا مذهب إذا ما اتقت فتنة باغية  
وليس لأفراقنا موبق بنته أيادي الردى الطاغية  
بلاد العروبة مجموعة بها أنفس للعلا سارية  
تخذ المسير ولا تلتوي لتبعث أمجادها الغالية  
أبي كان في السكادحين الألى مشوا في ليالي الردى الداجية  
سأكسح حتى ينال الحمى أماذية حسراً بلا غاشية

- العدد السادس، سبتمبر 1966م.

\* شاعر من الكويت (1904-1966م).

# من تاريخ البيان - شعر كاظمة

شعر: د. خليفة الوقيان\*

ورق... يا روض الصنوبر المتضوع  
وتتفلسف بسين السرير طليقة  
لك في الحقل مزارع وملاعب  
ولك الجداول والغدير مصفوق  
وعلى الغصون الرافعات تخطري  
فالحقل والروض التضفير مرابع  
ودعي الطفل في ذاك شأن مسهد  
أبكيت يوماً صرح كاظمة السدي  
ياساحبة المجد الأصيل وداعة  
كهم صنت يا درع العروبة قلبها  
ورفعت في ذات السلاسل راية  
فلك الصليب مستأزل ومبرقع  
وحديث ذكر في الوجود قصيدة  
نغم على شفة العصفور صبيب  
قد بات مجدك في الزمان مشيدا  
كهم شاعر صمد الزمان بنظمه  
الهيمته فشيدا وحلق سابعها  
مسالي أراك كشيعة فكبأنها  
الصمت ران على الطفل فلفها  
فكأن جحافل خاليد ما حل في  
والخيل والفارسان في صولاتها  
وكأن "عاليب" ما أقسام متيما  
إن كان سماعك ما لهم فأنه  
إنسي أراك على الخليج حريفة

صبي الجمال على الخمائل واسجعي  
لا تمسكي دمعا ولا تتوجعي  
فتلف في ساحتها وتطلعي  
شوقاً إليك إلى الهوى فتمتعي  
وعلى ذرى عرش الجمال تربعي  
لك والرسوم الباليات مرابعي  
مشلي شقي بساكن دواوس مولع  
درست مع الله كضفر بلع  
لليخا السدين وكحل فند صيدع  
وغدت في يوم البوغى كالأضلع  
خضيفة ليلهم تترزعزع  
بالحبيب عاصفة كنفيس المولع  
أزليقة من فيض أعذب متبع  
تشندو به الدنيا وإن لهم تصمع  
وحللت في الأيام أعظم موقع  
فصمما على عرش البيان الأرفع  
في الكون من كأس الجمال المتزع  
أودي الزمان بسنك مرك المتضوع  
بعد الألسن كيهيهم ليل صفرع  
"ماء الكواظم" في الهجير الموجه  
والبيخي في أوكساره لهم يصرع  
بشارك في الدنيا كأطيب موضع  
قد هزرج نادني وحرك أدمعي  
كضيفة مهجورة لهم تضلع

- العدد السادس، سبتمبر، ١٩٩٦م  
\* أكاديمي وباحث وشاعر من الكويت.

## هوى قديم

شعر: محيي الدين خريف\*

ابحثني عن هوى قديم نسيت..... ليتني في دقاتي ما كتبت.....  
 صراخيان بعد ما فيه الجرح..... ومن بعد صنده ما رأيت.....  
 ساهر كالعذاب في بؤبؤ العيون..... عذرت السذي برأني عذرت.....  
 كان مني يفضني في ظلام الليل..... والليل في الكؤوس شربت.....  
 أبدي معي أصاحبه دوم..... والنساء إن حبيبا فقت.....  
 عرف البحر سرنا يوم جئت..... وفي البحر سرنا قد دفنت.....  
 وتمنيت أن تكوني على البحر..... هوى دائما يؤثرت بيت.....  
 لأعيش الأيام ذكرى تبارك..... بها يرجع الهوى إن جئت.....  
 قدري سافني إليك وما كنت..... وما كان راجعا لو رددت.....  
 أنا طائر تخلي عن السم..... رب واليتني الغداة لحقت.....  
 غير أنني حملت فضل الليالي..... وهوى جاحدا بضلبي طويت.....  
 أنا لست السذي يراوغ حبي..... جئت أمشي لبابه وطرفت.....  
 سيدي أيها السذي لا اسمي..... ولولا ما دعاني وزرت.....  
 جيب بي الكون إذني لا أري الكون..... سوى هاجس بضلبي رصت.....  
 تتسارى الأشياء فيه وينسى..... كما الماء في فمي قد شربت.....

\* شاعر من تونس



## د. عبد الله محمد العتيبي

أوبريت وطني صادق

(1942-1994)

استنكاراً من مجلة البيان للشخصيات الأدبية التي تولت الأمانة العامة لرابطة الأدباء منذ تأسيسها عام ١٩٦٤، فإننا ننشر نبذة عنهم تقديرًا لمسيرتهم الثقافية ولدورهم في استمرار عمل الرابطة وإداء وظيفتها الأدبية في المجتمع.

نتحدث في هذا العدد عن عبدالله العتيبي سادس أمين عام لرابطة الأدباء في الكويت:

- شاعر و أكاديمي
- ولد عبدالله محمد العتيبي في الكويت عام ١٩٤٢م.
- أتم تعليمه الأولي في مدارس الكويت، وأكمل جميع مراحل الدراسة الجامعية في جامعة القاهرة، حيث حصل على ليسانس لغة عربية وآدابها - كلية دار العلوم عام ١٩٧٠م.
- في عام ١٩٧٤م حصل على الماجستير في الأدب العربي كلية دار العلوم - جامعة القاهرة وعنوان الرسالة (شعر السلم في العصر الجاهلي).
- في عام ١٩٧٧م حصل على الدكتوراه في الأدب العربي كلية دار العلوم - جامعة القاهرة بمرتبة الشرف الأولى، وعنوان الرسالة (الحرب والسلم في الشعر العربي من صدر الإسلام إلى نهاية العصر الأموي).
- عمل أستاذاً مساعداً في قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة الكويت.
- ترأس قسم اللغة العربية عدة مرات، وعمل عميداً مساعداً، ثم عميداً لكلية الآداب، جامعة الكويت.
- نائب رئيس مجلس إدارة وكالة الأنباء الكويتية (كونا).
- عضو اللجنة العليا للمعاهد الفنية.
- عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون الموسيقية.
- عضو رابطة الأدباء في الكويت، ثم شغل منصب الأمين العام لها.
- عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وعضو لجنة جوائز الدولة.
- اشترك في معظم الأسابيع الثقافية الكويتية في بعض البلدان العربية.
- شارك وساهم في معظم المؤتمرات، والأنشطة الثقافية، والأمسيات الشعرية

داخل الكويت وخارجها.

- شارك مشاركة مرموقة في إبراز الشعر الكويتي الحديث، ورتفع صوته في كل المناسبات القومية والوطنية بكلمات موحية معبرة، لامست شغاف القلب والوجدان لدى كل من يعيش على أرض الكويت والخليج العربي.
- ترأس مجلس إدارة المجلة العربية للدراسات الإنسانية التي تصدرها جامعة الكويت، وكان رئيساً لتحريرها.
- عضو اللجنة الاستشارية لمجلة البيان التي تصدرها رابطة الأدباء في الكويت والتي سبق له رئاسة تحريرها.
- شارك في لجنة الإعداد لمراكز التراث الشعبي في دول مجلس التعاون الخليجي الدوحة- دولة قطر ١٩٨٢م.
- شارك في المؤتمر الأول لقضايا الثقافة في الخليج العربي ومعوقاتها، المملكة العربية السعودية، الرياض، الأمانة العامة لجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية جامعة الدول العربية، لجناتان ١٩٨٢م - ١٩٨٣م.
- شارك في التحكيم في كثير من المؤلفات والكتب الثقافية والدواوين الشعرية بتكليف من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وبعض الدوريات والمجلات المختصة.
- كتب الشعر الفصيح، الشعر الغنائي بالفصحى والعامية في كلمات حماسية وتشبيهات ذات ألفاظ رقيقة، تعبق بالأصالة والخلود والقدم والحس الوطني، وقد استطاع بجدارة وموهبة أن يجعل من شعره متعة، ومن أغانيه الوطنية مرآة للإحساس بالأرض والتربة والإنسان.
- كتب أجمل الأغاني الطويلة والملاحم والأوبريتات التي تعتمد على استلهام التراث الفني الشعبي الكويتي، وعلى إحساس الإنسان بالانتماء إلى التاريخ العربي، وتعميقه وتنميته. إلى جانب الأغاني القصيرة (بالخيريلي) (إحنا الخطاوي الأكيدة) التي تحمل معاناة الأرض.

- مؤلفاته:

- كتاب (شعر السلم في العصر الجاهلي) صدر عام ١٩٧٥م.
- كتاب الشاعر عبدالله سنان دراسة ومختارات بالاشتراك مع لأستاذ خالد سعود الزيد عام ١٩٨٠م.
- عام ١٩٨٤م صدر له كتاب (دراسات في الشعر الشعبي الكويتي).
- عام ١٩٨٨م صدر له ديوان بعنوان (مزار الحلم).
- عام ١٩٩٣م صدر له ديوان (طائر البشري) من أغاني الوطن المقاومة والتحرير.

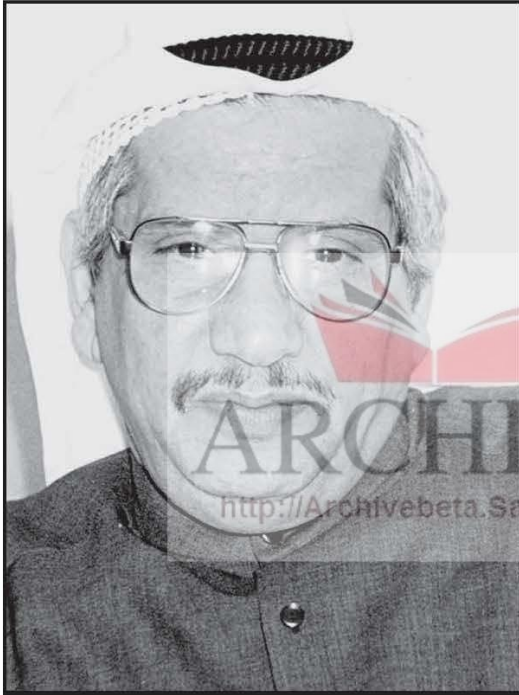
#### الدراسات:

- دراسة عن ديوان (السقوط إلى الأعلى) للشاعر يعقوب السبيعي يوليو ١٩٨٩م - مجلة البيان.
- انعكاسات القضايا الاجتماعية في شعر (فهد بورسلي) مارس ١٩٨٠م - مجلة البيان.
- (فن القلطة) يونيو ١٩٨١م - مجلة البيان.
- ديوان (بيت من نجوم الصيف) للشاعر علي السبتي - أكتوبر ١٩٨٢م. مقدمة الطبعة الثانية.
- الشعر الشعبي الكويتي وقضاياها الاجتماعية - دراسة نقدية - مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية.
- أثر البحر في الشعر الشعبي الكويتي - دراسة نقدية - مجلة البيان - ديسمبر ١٩٨٢م.
- ديوان (المبحرون مع الرياح) للشاعر خليفة الوقيان.
- القضايا القومية عند الشاعر عبدالله سنان الحمد - مجلة العربي.
- تطور الحركة الأدبية في الكويت - الأسبوع الثقافي الكويتي في العراق ١٩٨٢م.
- الأدب الشعبي في الكويت، الجامعة العربية - تونس ١٩٨٣م.

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- المصدر: أدباء وأدبيات الكويت، ليلي محمد صالح - الطبعة الأولى - 1996م.

## نالت شهادة الماجستير بتقدير امتياز دراسة إيرانية عن الأديب الكويتي سليمان الحزامي



سليمان الحزامي

حصلت الطالبة الإيرانية زهرة بندي على شهادة ماجستير بتقدير امتياز من قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة (ازاد الإسلامية) بمدينة كرج الإيرانية بعد تقديم رسالتها التي نوقشت بامتياز في هذه الجامعة بعنوان (الكاتب المسرحي سليمان الحزامي ونتاجاته المسرحية) وقالت الطالبة في تصريح لوكالة الأنباء الكويتية (كونا) أن "أول ما شجعني على إعداد هذه الرسالة حول الأديب الكويتي سليمان الحزامي الحرية الأدبية النشطة في هذا البلد الذي تصل أخباره لنا عبر

المطبوعات والمجلات الكويتية التي هي خير سفير ثقافي للتعريف بهذا الأدب". وأوضحت أنها قامت إضافة إلى الرسالة التي أعدتها باللغة العربية بهذا الصدد حول الأديب الكويتي سليمان الحزامي بترجمة جميع مسرحياته إلى اللغة الفارسية. وأوضحت أن البحث استغرق عامين حيث قسمت بحثها إلى ثلاثة أبواب، الأول بعنوان الكويت تاريخاً وأدباً (المسرحية)، في حين تطرقت في الباب الثاني إلى (سيرة الحزامي ونتاجاته الأدبية) مسلطة الضوء على حياته وأسرته وبيئته التي نشأ فيها



وانجازاته المهنية والأدبية والفنية، أما الباب الأخير فتناولت فيه مسرحية (بداية النهاية) وعالجتها من ناحية الشكل والمضمون.

وأضافت أن (المشجع الأول لهذا البحث العلمي هو أستاذها الدكتور سيد إبراهيم آرمن الذي اقترح الموضوع وأشرف على هذه الرسالة"، معربة عن جزيل شكرها لإرشاداته وملاحظاته الدقيقة.

من جانبه قال عضو هيئة التدريس بجامعة (آزاد) الإسلامية الدكتور إبراهيم آرمن في تصريح مماثل لكونا أنه "رأى في الأديب الكويتي سليمان الحزامي ونتاجاته الأدبية معايير علمية وأدبية وإبداعية تجعل نتاجاتها صالحة للدراسة العلمية".

وأضاف أنه "اقترح على عدد كبير من الطلاب والطالبات في الدراسات العليا إعداد رسائلهم حول الأدباء الكويتيين فاختارت طالبة بجامعة آزاد الدكتور سليمان الشطي موضوعاً لرسالتها في ما اختارت طالبة أخرى الأستاذ حمد الحمد وتناولت إحدى الطالبات بجامعة (الزهراء) نتاجات الأستاذة منى الشافعي.

ويعتبر سليمان الحزامي من أشهر الأدباء الكويتيين حيث برز في الكتابة الروائية والمسرحية وصدرت له العديد من المؤلفات تتناول القضايا الاجتماعية في زمننا الحاضر مثل رواية (مدينة بلا عقول) و (بداية النهاية) التي فاز بها بجائزة الدولة التشجيعية في عام ٢٠١١ وبالإضافة إلى (امرأة لا تريد أن تموت). كما قدم أحد افضل البرامج الثقافية الناجحة في إذاعة الكويت حيث استمر ١٥ عاماً وهو برنامج (همس القلم).

(كونا)